SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

STVDII DE LITERATVRA VNIVERSALĂ



XVII

BUCUREȘTI — 1972

SUMAR







CRONICA IDEILOR

RECENZII

CONTENTS







THE IDEAS REVIEW

RECENSES

INTRODUCTION







CRONIQUE DES IDÉES

COMPTES RENDUS

INHALT

[7] Apropierea o face J. L. Schonberg în volumul amintit



DIE IDEEN KRONIK

DIE RECENSION

1

CUVÎNT PENTRU O ÎNNOIRE

Zoe Dumitrescu-Bușulenga

CEEA ce dorim pentru culegerea *Studii de literatură universală*, care a ajuns la al XVII-lea volum, este nu o schimbare de profil, ci o revitalizare și o lărgire a orizontului de preocupări, legată de întreaga orientare modernă, deschisă, a culturii socialiste din etapa actuală. Țelul pe care îl urmărim este, în ultimă instanță, slujirea învățămîntului umanistic, punerea la îndemîna profesorilor, elevilor și studenților a unor studii și articole necesare disciplinelor specifice, dar și culturii generale a maselor, a publicului larg. Nu vrem să ne mai închidem în sfera unor teme mărunte, neesențiale, interesante numai pentru autorul lor. Vom încerca de azi înainte o adaptare mai convenabilă la nevoile cititorilor noștri, dar mai cu seamă o sincronizare cu problematica și direcțiile noi de cercetare din domeniul literaturii universale și comparate în Europa și pe glob. Ținerea la curent cu bibliografia mondială, printr-o serie de traduceri pe care le vom însera în paginile culegerii, structurarea unor tematici mai strînse, mai legate uneori pe probleme metodologice, alteori pe necesitățile unor cercetări interdisciplinare, vor fi doar cîteva din înnoirile pe care le vom aduce.

Pe de altă parte, anul 1973 este anul unui nou congres de literatură comparată, care se va ține în Canada, în luna august, și la care țara noastră va participa cu o delegație numeroasă. Sensul discuțiilor, concluziile dezbaterilor vor fi consemnate ca un capitol de mare interes atît din punct de vedere teoretic, cît și practic pentru disciplina noastră, care s-a dezvoltat pe plan mondial, ca un prim instrument de cunoaștere și prețuire între popoare.

Vom lărgi, desigur, și lista colaboratorilor noștri, în special cu cadre tinere, formate în solida școală a comparatisticii românești, care va aduce un entuziasm proaspăt, înnoitor.

Comitetul de redacție va fi plin de bune intenții, pe care sperăm că le va realiza cu ajutorul specialiștilor și al tuturor celor interesați de bunul mers al literaturii universale și comparate, pe care publicația noastră o reprezintă.

2

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL

(Două momente caracteristice)

ION ZAMFIRESCU

NAȚIONAL și UNIVERSAL sînt dimensiuni necesare, integrante, în afara cărora scriitorul ar rămîne un apatrid moral, iar operei i-ar lipsi principiile capabile s-o facă roditoare în pămîntul umanității. Literatura comparată, cu vastul ei aparat cercetător și mai ales cu apropierile ei esențiale de filozofia culturii, aduce în această materie confirmări peremptorii. Ideea, deci, este cîștigată. Dacă totuși stăruim s-o aducem în dezbatere, aceasta nu e pentru a-i motiva legitimitatea, ci pentru a-i descoperi fațete noi, a-i măsura întinderea, a-i sonda adîncimile, a-i scoate în relief valoarea epistemologică și, desigur, pentru a o include cît mai activ, cît mai multe implicații, în raza gîndirii și a datoriilor noastre contemporane.

În cele ce urmează vom scoate în relief două momente caracteristice, ambele din Renaștere.

Sîntem în secolul de aur al Spaniei. Lope de Vega, cu vasta lui creație dramatică, sintetizează și ilustrează epoca. E poet catolic ; poartă haină preoțească și nu îi este străină o anume doctrină de conclav, cu toate aparențele contrarii din viața lui particulară. Adoră *reconquista*, lupta de opt secole împotriva arabilor, în care spiritul religios, cu rădăcini adînci în tradițiile și deprinderile populare, se afirmase și ca un factor de rezistență națională. Ca dramaturg istoric, evocă luptele eroice ale vechilor cantabri cu puterea romană, amintește dezordinele anarhice din statul vizigot, ne înfățișează stingerea perioadei gotice, desfășoară pe planuri multiple luptele cu maurii, evocă faze din constituirea monarhiei catolice, descrie întîile ei cuceriri, zugrăvește apoi întemeierea puterii spaniole, luptele regilor cu feudalii rebeli, succesiunea unor perioade de virtuți și strălucire, toate acestea marcate prin figuri caracteristice de regi, de mari seniori, de șefi temuți în taberele adverse, de cavaleri viteji și loiali, de femei capabile de abnegație, stăpînite ca și bărbații lor de sentimentul patriei și al onoarei spaniole. Comediile de capă și spadă, prin conținutul lor impetuos și prin spectaculozitatea lor încărcată de culoare, exprimă temperamentul spaniol. Din toată opera poetului se desprinde un pitoresc insinuant și stăruitor, în care geografia morală a Spaniei ni se relevă deopotrivă. Scrisul lui Lope de Vega, cu tot ce îl constituie, ne face să respirăm în aerul Castiliei. O dată cu asprimile munților Asturieni simțim și

fertilitatea nesfîrşitelor păşuni ce îi acoperă ; ne aduc în urechi ecouri mîngîietoare ale poeziei arabe şi ale unor infiltrări de cîntece provensale ; ne poartă pe locuri pe care bănuim că le-au bătut paşii rătăcitori ai lui Don Quijote ; ne aduce în minte tabere de luptă şi ziduri de cetăţi glorioase ; ne ia cu sine în frenezia plină de sănătate a petrecerilor cîmpeneşti ; deopotrivă, ştie să ne introducă în atmosfera rece de lux protocolar de la Escurial ori de artificii moleşitoare de la Buen Retiro.

Înţelegem, deci, în ce măsură Lope de Vega reprezintă o încarnare tipică a poporului său. Sutele lui de comedii sînt o frescă a Spaniei, cu istoria cu civilizaţia, cu jocurile de constraste, cu tradiţiile, obiceiurile şi cuceririle ei. Dar — şi faptul acesta este tot atît de revelator ca şi celălalt — în mulţimea atîtor trăsături hispane găsim şi trăsături privind sufletul omenesc în general. Dragostea de ţară, în esenţa ei, presupune şi va presupune oricînd şi oriunde, un patetism stăruitor, înalt, ca acela zugrăvit de Lope. Iubirea din comediile lui — cu jocurile, cu sclipirile, cu contrarietăţile, ca şi cu năzuirile ei spre culmi — cuprinde accente pe înţelesul tuturor timpurilor. Opera e plină de miraje ale gîndirii, de fremătări de viaţă, de semne ale zbuciumului omenesc în căutare de linişte, de adevăr, de puţină fericire ; toate sînt ecouri ale ideilor şi sentimentelor ce îşi făceau drum în cugetele vremii, înfăptuind astfel revoluţia de gîndire a Renaşterii, ca fenomen european. Din ceea ce a putut să intre în experienţa de viaţă a epocii sale, sub formă de idei, de privelişti ale lumii sau de situaţii ale simţirii umane, Lope de Vega nu trece nimic sub tăcere. În creaţia sa trăieşte Spania ; dar, precizăm, nu o Spanie izolată, constituindu-şi în sine şi ca pentru sine un univers aparte, ci o Spanie a Renaşterii, cu manifestarea multiplă a epocii, cu elanuri generoase, cu întipăririle umaniste ale vremii, cu mari bogăţii de sentimente, cu emancipări de gîndire, cu table de valori şi afirmări curajoase ale acestora, într-un cuvînt o Spanie intrată în circuitele lumii, capabilă ca prin macerările ei naţionale să se ridice la universalitate.

Trecem acum pe o altă latitudine, şi anume în Anglia. Sub diferite forme, vom găsi aici un proces asemănător. Ne referim la epoca dintre 1560—1630, numită — nu ştim dacă cu toată autorizarea cuvenită — epoca elizabetană. În centrul acestei epoci, suverană şi sintetizatoare, se înscrie opera lui Shakespeare. Nimic, din ceea ce alcătuieşte viaţa ţării, nu a rămas în afara acestei opere. Personaje, evenimente, stări de lucruri şi stări de opinie, probleme politice, fapte definite sau fapte în definire, toate se adună, se confruntă, se întrepătrund, intră în procesul şi agregările ei cu partea lor de adevăr şi vibraţie. Pentru poporul englez secolul este hotărîtor ; istoria lui se află într-o situaţie de cotitură, care îi cer pătrundere şi luciditate. Trebuie să se orienteze, să aleagă : între papă şi Luther, între scolastică şi noua ştiinţă pe cale de formaţie, între o regalitate sălbatecă, stăpînită încă de un medievalism neresorbit, coborîtor parcă din wikingi, şi o regalitate modernă, pătrunsă de judecăţi umaniste, simbol luminat de unitate şi independenţă naţională. Timp de aproape o mie de ani, se poate spune, nici indivizii şi nici poporul nu resimţiseră vreo îndoială ; acum, însă, vechiul echilibru părea frînt, cugetele sînt agitate, nevoia ieşirii din incertitudine pluteşte în aer, ca un reflex uman general şi ca o dovadă locală de vitalitate istorică.

Opera lui Shakespare, seismograf sensibil al epocii, înregistrează toate aceste mișcări și toată această ambianță. Patria îi vorbește ; îl determină. Resimte realitatea ei cu un patetism activ, răscolitor. Crede într-o misiune a ei aparte. Înțelege momentul istoric, cade exact pe sensurile lui. Această împletire de elemente dă expresiei colorit local și forță propagatoare. Toarnă în operă experiența de viață a predecesorilor săi englezi, tot ce aceștia au putut să invente căutînd să descopere și să exprime lumea. Are umorul rasei ; mînuiește — cînd este cazul — limbajul aspru de tabără ; toată atmosfera din războiul celor Două Roze palpită în acest limbaj ; absoarbe și filtrează legenda ori cronica națională ; găsește tonul potrivit prin care să poată vorbi mulțimilor din tîrgurile și orașele Angliei ; deopotrivă, știe să practice, cu rigoarea lui caracteristică, stilul aristocratic al orgoliului britanic.

Dar, și aici, trebuie să subliniem : deși atît de britanic, Shakespeare nu rămîne în insularitate. Nu îi stă în față nici un zid, nu se pleacă în fața nici unei dogme. Întinde antene în toate direcțiile puse în mișcare de spiritul vremii. Trăiește într-o lume deschisă a Renașterii, cu punctele ei de plecare în *quattrocento*-ul italian și apoi cu propagări complexe în numeroase țări occidentale. Curiozitatea lui multiplă, titanică, se desfășoară impetuos. Nu se știe dacă vreodată a trecut hotarele Angliei ; biografii săi emit asupra acestei chestiuni opinii diferite. E limpede, însă, că face cu mintea nesfîrșite călătorii în spații populate cu istorie și cultură, dobîndind astfel prin viziune umanistă un mare și deplin sentiment al universalității umane.

Faptul se reeditează și pe plan psihologic. Arta lui Shakespeare este cît se poate de personală, și cît se poate de impersonală. Lărgind sensul, putem spune : cît se poate de națională, întrucît omul în joc este englezul epocii sale, și totodată cît se poate de universală, considerînd că în literatura lumii reprezintă reflectarea cea mai revelantă, cea mai plină de adevăr și realitate, a revoluției și pasiunii renascentiste.

Nuanțele, aici, se întrepătrund într-un mod mai complex, mai delicat, mai greu de surprins dintr-o dată. În care dintre piesele lui Shakespeare, drame sau comedii, nu ni se fac destăinuiri autobiografice ? Să presupunem că el, poetul, s-a zugrăvit pe sine, cu o fervoare aparte, în personajul Hamlet : un neliniștit, chinuit tot timpul de nevoia de a filozofa, reținut în puterea lui de acțiune de povara speculativă a cuvintelori melancolic, meditativ, prieten al ideilor, amestec tulburător de înțelepciune și de nebunie, purtător în el și de cețuri și de lumini. Faptele, însă nu se opresc aici. În diferite ipostaze, personajul, cu zbuciumul său ireductibil, apare mereu. Romeo, cu pornirea lui de a monologa, cu tristețea lui gînditoare, cu refugierea în cărți, cu nevoia lui de a se pierde în visare, este și el tot un Hamlet : Un Hamlet îndrăgostit. Faptul, reeditîndu-se, cuprinde părți întinse din operă : Jacques, în *Cum vă place*, eroul melancolic și inteligent, întristat de spectacolul și tragic și comic al vieții, aspirînd să reformeze universul ; ducele Vincențiu, eroul din *Măsură pentru măsură*, nestatornic, ezitant în fața hotărîrilor de luat, meditînd asupra vieții și morții ; Posthumus, personaj irascibil, credul, repede la mînie ca și la iertare, gata să-și înfiereze cu necruțare defectele, consolîndu-se în ultimă instanță cu speculații filozofice ; ducele Orsino, eroul

din *Noaptea regilor,* natură de artist, îndrăgostit de iubire, de muzică, de flori, de cărți, de singurătate, de farmecul vieții, într-un fel prins de voluptăți superioare pe care numai belșugul le poate mijloci, într-alt fel disprețuitor față de fastul și opulențele bogăției ; Valentin și Proteus, cei doi gentilomi din Verona, unul simțind în el chemări îndrăznețe, visînd să plece într-o patrie nouă unde geniul lui să se poată desfășura în voie, celălalt rămînînd în orașul natal, cu plumb în aripi, legat aici de sentimente din care nu se poate desprinde. Găsim în seria acestor ilustrări, și din acelea care în primul moment ar putea să ne surprindă. Machbeth, de exemplu, acest scoțian aspru, șef de clan pe jumătate sălbatec, ambițios sanguinar, nu este totuși atît de departe, pe cît s-ar părea, de Hamlet, fostul student de la Wittenberg, îngîndurатul instruit și sensibil. Ca și acesta, Machbeth se întreabă, se frămîntă, caută înțelesuri îndepărtate în ceea ce i-au prezis vrăjitoarele, ezită înainte de a lovi, se cutremură cînd îi apare umbra lui Banquo, e muncit de îndoieli...

Reținem, în aceste aspecte, ca sentiment caracteristic, o anume *neliniște.* S-ar crede că avem de-a face cu o simplă trăsătură psihologică, privind doar pe eroii în cauză. Totuși, nu este așa ! Neliniștitul din Hamlet, din Othello, din Orsino, din Posthumus, din Timon din Atena, din Proteus, din Antonio, din Jacques, din Malvolio, din Fortunio, pînă la un punct și din ciudatul Falstaff, neliniștitul acesta este el, Shakespeare, poetul, cu firea și aventura lui de viață. Este, totodată, și semenul său englez, congenerul său în epocă, elizabetanul cu intuiția vremii, pionier în noua înscriere pe care poporul britanic o marca în istoria lumii. Cu ce fel de om, și cu ce fel de mentalitate, Anglia insulară, înnecată în cețuri, în medievalism și în forme primare de orgoliu național, putea să intre în circuitele moderne ale Renașterii ? În spațiul mediteranean, să zicem, Renașterea se afla la ea acasă ; în Anglia, însă, într-o lume mai nordică, formată în condiții diferite de acelea ale romanității, era fatal ca preluarea și asimilarea formelor renascentiste să se facă mai greu. Față de cîte tradiții trebuiau dislocate, de cîte unghiuri de gîndire trebuiau modificate, era inevitabil să se nască stări de spirit contrarii, să se ivească întrebări, să se producă descumpăniri în cugete, să se oscileze cu panică sau cu exaltare între extreme, într-un cuvînt să se creeze fenomenul de neliniște. Dialectic vorbind, fără trăierea acestui fenomen Renașterea engleză ar fi rămas un mimetism italian, poate unul francez sau spaniol, nedevenind o asimilare legitimă, istorică, cu integrările, cuceririle și întipăririle ei proprii.

Să pășim, acum, la ultima verigă din acest raționament. Dacă prin neliniștile eroilor shakespearieni ne vorbește englezul elisabethan, într-un moment în care intrarea Angliei într-o altă orbită istorică îi cerea aderări la criterii și practici umaniste, tot așa, ne vorbește prin ele și omul european în genere. Substanța lui este aceea din care descind Prometeu, Don Quijote, Faust, Manfred ș.a. Psihologia lui ne ajută să înțelegem de ce cultura europeană s-a ridicat de regulă împotriva zidurilor dogmatice, de ce înlăuntrul ei a devenit posibil un concept filozofic ca îndoiala metodică a lui Descartes, de ce în lumina ei — cum susține Paul Hazard în *Crise de la conscience européenne* — fenomen de Renaștere nu este numai cel din secolele XV—XVI, ci și cel din clasicism, din iluminism, din romantism și din tipurile mai noi

de realism. Într-un curs de filozofia culturii, ținut acum trei decenii la Universitatea din București, tratînd despre funcțiunile culturii europene, încercam să definesc această cultură ca o cultură a conceptelor deschise. Ideea de libertate, perspectiva, contrapunctul, critica exegetică, îndoiala metodică de factură carteziană, inducția, experiența, idolii din *Instauratio magna* a lui Francisc Bacon, relativitatea einsteiniană, existențialismul contemporan — ca să nu amintim decît despre acestea — sînt concepte deschise. Mintea capabilă de a le gîndi, de a le da expresie, de a le aduce în procesele cunoașterii și ale sensibilității, nu putea fi o minte blocată în absoluturi și judecăți apodictice, ci una chinuită de întrebări, pradă neliniștii sublime. Shakespeare, pe portative britanice, i-a cîntat imnul ei universal.

Încheind aceste observații, presimțim o obiecție. În fond, e ușor să stabilim corelația *național-universal* în opere sintetizatoare ca acelea ale lui Lope de Vega și Shakespeare, ori în epoci-cheie, puncte nodale ale istoriei, de felul Renașterii. Cum s-ar configura însă problema în anume părți ale literaturii contemporane, acelea care, parcă protestînd împotriva tumultului istoric și împotriva actualității tentaculare, caută izolări, hermetisme, beții reci ale spiritului, fronde ale singurătății și ale însingurării, turnuri de fildeș, extrapolări în abstract ori în absurd, evadări din sisteme noționale, avangărzi spectaculare, impresionism și suprarealism, refugii în disperări și angoase ? Mă gîndesc, anume, nu doar la fenomene contemporane, ci la atîtea procese petrecute în literatură de la parnasianism încoace. Problema, incontestabil, este grea. Ne-o punem, însă nu ascundem că propriu-zis nu am meditat cu sistemă asupra ei. Credem că în rezolvarea acestei chestiuni, pe lîngă formația noastră normaliană ca oameni de catedră, ar mai trebui ceva. *Ceva* care, desigur, nu poate apărea dintr-o dată, ci trebuie încă prospectat în datele și imponderabilele epocii. Principial, socotim că nu ne-am putea despărți de corelația *noțional-universal,* corelație fără de care literatrua ne-ar apărea drept un cîmp imens, amorf, obligîndu-ne să rătăcim pe el fără repere și table de valori. Dar deopotrivă nici nu am putea ca în problema amintită să ne cantonăm într-un sistem de criterii exclusiv clasice, ignorînd — cu voință sau fără — semne, înțelesuri, valențe și încă atîtea necunoscuturi din ceea ce trebuie să presupunem că formează drama omului contemporan.

NATIONAL ET UNIVERSEL

Deux moments caractéristique

National et *universel,* voilà deux dimensions complémentaires. On ne saurait concevoir l'oeuvre littéraire en dehors de ces deux coordonées ; sans elles, in manquerait à l'oeuvre littéraire une certaine note à même de l'inscrire dans l'humanité. Cette idée est définitivement établie. Le problème reste néanmoins ouvert, parce que les recherches littéraires découvrent de nouvelles valences. Par ces principes qui la rattachent à l'histoire et à la philosophie de la culture, la littérature comparée apporte à cet égard des confirmations péremptoires.

Notre étude essaie d'illustrer ces affirmations par deux exemples caractéristiques, puisées à la Renaissance : Lope de Vega et Shakespeare.

L'oeuvre de Lope de Vega est une fresque de l'Espagne, avec son histoire, sa civilisation, ses grandeurs et ses décadences. Elle renferme également idées et sentiments capables d'exprimer la révolution de pensée due à la Renaissance en tant que phénomène européen. Shakespeare illustre un cas semblable. L'oeuvre shakespearienne représente d'une part l'esprit élisabéthain et l'insularité britannique ; de l'autre, par ses vifs reflets, elle aide à comprendre l'essence de la culture européenne et tant que culture des concepts ouverts. Elle saisit, plus précisement, le trait définitoire de cette culture génératrice de l'idée de liberté, de la perspective, du contrepoint, du doute cartésien, de l'induction et de l'expérience.

3

„LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES“ ȘI TEORIA PROGRESULUI LITERAR

IGNAT BOCIORT

ÎN epoca noastră, în care cercetarea atentă a cuceririlor lăsate de înaintași — inclusiv a cuceririlor teoretice privitoare la valorificarea moștenirii trecutului — a devenit o componentă esențială a strategiei culturale, celebra dispută franceză de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, cu ecouri prelungite nu numai în Franța (Marivaux, Voltaire), ci și în Germania (Chr. Wolf, Fr. Schiller), precum și în alte țări ale Europei, dobîndește semnificații care pot îmbogăți teoria istoriei literare, a criticii literare, și pot oferi rodnice sugestii pentru teoria progresului literar-artistic.

1. Raționalismul și criza autorității infailibile

Renașterea și umanismul, cu tot cultul lor pentru limbile, literatura și cultura antică, aveau să genereze, în cele din urmă, o confruntare între valorile culturii antice și cele ale lumii moderne. Admirația pentru antichitate nu însemna și întoarcerea reală la antichitate, ci era o formă prin care se exprima un nou ideal de viață. Se produce o uriașă cotitură în istoria socială ; refuzul autorității bisericești, al feudalismului în genere, merge paralel cu afirmarea unei vieți bazate pe *cunoaștere și rațiune*. Expresie a unei noi clase ce se afirmă pe scena istoriei, umanismul a creat premizele ideologice ale raționalismului modern, care în prima jumătate a secolului al XVII-lea este este reprezentat în mod strălucit de către René Descartes.

Valorile și autoritățile trecutului trebuie să se justifice. Îndoiala metodică devine un principiu de mare prestigiu, iar, discuția cunoscută sub numele de „la querelle des anciens et modernes“, va fi folosit atît de „moderni“, cît și de „antici“, căci rigorile rațiunii trebuie să le facă față nu numai vechile valori, ci și cele care pretind a le lua locul. Cunoașterea științifică realizase progrese care depășesc, în chip evident, stadiul atins de antici. La Bacon, Descartes, Pascal, apare ideea că epoca modernă este mai „veche“ decît cea antică, mai bogată în experiență și cultură. Experiența înaintașilor, transmisă prin cărți, se extinde mereu, omenirea progresează necurmat, cum ar progresa un „om universal“. Confruntarea dintre antici și moderni nu va întîrzia să

apară şi pe tărîm literar. Dacă superioritatea epocii moderne față de antichitate în ceea ce privește cunoașterea — știința și filozofia — era mai ușor de admis, comparația dispunînd aici de un criteriu mai cert de ierarhizare a realizărilor umane, în ceea ce privește domeniul literar — artistic comparația cu trecutul s-a dovedit, pentru prima dată în istoria culturii, o problemă de o mare complexitate. „Cearta" izbucnește în 1687, prin citirea de către Charles Perrault în Academia franceză a poemului *Le Siècle de Louis le Grand*, dar paralela dintre limbile greacă și latină pe de o parte și limbă franceză pe de alta, dintre literatura antică și scriitorii creștini, devenise o preocupare a poeților francezi încă din epoca Pleiadei, cum o arată *Défense et illustration de la langue française*, din 1549, a lui Joachim du Bellay. În secolul al XVII-lea, Desmarets de Saint-Sorlin încearcă să teoretizeze superioritatea miraculosului creștin față de cel păgîn și, în general, a poemelor noi față de cele antice.

Din punctul de vedere al problemei care ne interesează, elementul valoros în concepțiile lui Desmarets este prin urmare faptul că admite principial posibilitatea unui progres, că încearcă să lege acest progres de evoluția istorică, în cadrul căreia se produc transformări în concepțiile oamenilor și se dezvoltă capacitățile lor spirituale, precum și faptul că pentru a sesiza superioritatea poeților noi față de cei vechi aduce în discuție unele însușiri concrete ale producțiilor lor.

2. Modernii şi progresul literar

Posibilitatea și necesitatea dezvoltării progresive a artei a constituit obiectul mai multor eseuri polemice, prin care Fontenelle, Charles Perrault, Saint-Evremond și alții au apărat dreptul scriitorilor moderni de a rivaliza cu marii clasici ai antichității. Pentru Fontenelle dezvoltarea istorică a omenirii nu înseamnă bătrînețe și moarte, ci progres ; el depășește astfel viziunea dezvoltării în cicluri închise. Pe măsură ce exeriența se subsumează, sarcina de a obține noi cuceriri devine tot mai dificilă, ceea ce îi obligă pe moderni să reflecteze mai mult decît anticii. Deoarece modernii recunosc greșelile celor vechi, trebuie să-i depășească.

Atitudinea lui Fontenelle este fundamental antidogmatică : nu în opera lui Aristotel trebuie căutat adevărul, ci în natură. Idolatrizarea marilor personalități ale trecutului este o frînă în calea progresului : *„Rien n'arrète tant le progès des choses, rien ne borne tant les esprits, que l'admiration excessive des anciens"*. Dacă într-o zi Descartes, luînd locul lui Aristotel, ar fi privit de pe poziții dogmatice, consecințele ar fi la fel de negative.

În studiul *Vie de Pierre Corneille*, Fontenelle pune în lumină o idee raportabilă la caracterul *cumulativ*, al valorilor artei. Capodoperele nu le datorăm doar genialității autorilor, ci și eforturilor înaintașilor. Pentru a înțelege contribuția unui scriitor la dezvoltarea literaturii, creația acestuia trebuie raportată la „lumina secolului", la stadiul literaturii acelei epoci. Fără a diminua rolul personalității creatoare, Fontenelle vede în progres nu numai o realizare individuală, ci una colectivă, a generațiilor.

Poate chiar mai departe decît Fontenelle merge în ceea ce privește specificul structurii artistice și natura legilor creației un alt „modern", Saint-Évremond. În *Sur les poèmes des anciens*, scrisă în 1685, deci ceva mai devreme decît lucrarea lui Fontenelle *Digression sur les anciens et les modernes*, se face simțită o perspectivă istorică surprinzătoare pentru momentul respectiv. Declarîndu-se admirator al capodoperelor antice, Saint-Evremond nu le admiră „în general" și nu le privește ca modele eterne. Sînt de admirat în aceste opere *le dessein, l'économie, l'élévation de l'esprit, l'étendue de la connaissence*. Dar fiecare epocă trebuie să aibă arta ce i se potrivește ; or, din antichitate pînă în timpurile noi, schimbările produse în domeniul formelor de viață socială sînt atît de pronunțate, încît arta care corespunde idealurilor noastre este o artă nouă. Homer ar scrie astăzi altfel de poeme și rău fac poeții epocii noi scriind după acele reguli care sînt înlăturate de vreme. Saint-Evremond admite existența unor reguli permanente în artă, și anume a unor reguli bazate *„sur le bon sens, sur une raison ferme et solide, qui subsistera toujours"*, dar, afirmă el numiadecît, *„il en est peu qui portent le caractère de cette raison incorruptible"*. Ceea ce ține de moravurile și obiceiurile specifice vechilor greci nu ne mai emoționează. Componentele operei de artă nu sînt deci la fel de stabile : există elemente perisabile în operă și elemente perene. Unele dintre elementele perisabile dispar o dată cu epoca, cu poporul care le-a produs, altele mor de bătrînețe etc., astfel încît *„il n'y en a donc que peu qui aient droit de diriger nos esprits dans tous les temps"*. Concluzia sa este pe deplin valabilă : poemele homerice vor fi veșnic capodopere, dar nu veșnic modele de urmat. Menirea lor este de a ne forma doar judecata, gustul, iar judecata va fi cea care va avea cuvîntul hotărîtor în creația nouă. Saint-Evremond a remarcat prin urmare existența în artă a unor componente cu o funcționalitate inegală de-a lungul veacurilor durata lor fiind determinată de interesul societății pentru faptele pe care aceste elemente le includ.

3. Anticii și progresul literar

Ar fi eronat, după opinia noastră, să se creadă că teoria progresului literar găsește utile puncte de reper doar în poziția adoptată de „moderni" în această celebră dezbatere. Pozițiile unora și ale celorlalți priveau două aspecte esențiale ale aceluiași fenomen. Dacă „modernii" *pun accentul* pe necesitatea și inevitabilitatea *discontinuităților* în dezvoltarea artei, — „anticii" La Bruyère, La Fontaine și, în primul rînd, Boileau privesc lucrurile din perspectiva elementelor durabile sau *permanente* în structura operelor și în meșteșugul artistic. În *Epistola*, La Fontaine afirmă că învață de la Horațiu și Quintilian, de la Homer, Virgiliu sau Terențiu, dar el face numaidecît cuvenita distincție între „a imita" pe înaintași în mod servil sau a-i continua prin ceea ce este funcțional în operele lor. Ideea pe care La Fontaine o amintește în treacăt era un principiu aplicat de mulți scriitori, dar acesta n-a făcut ca La Bruyère să fie Teofrast, La Fontaine — Esop sau Fedru, Boileau — Horațiu, Molière — Plaut sau Terențiu. În teza „să depășim pe antici imitîndu-i" nu trebuie să vedem, așadar, o concepție epigonică sau un academism

anchilozant. Faptul că în „cearta dintre antici și moderni" această idee a fost reprezentată de cei mai volorși scriitori ai epocii este elocvent. În vehemența cu care ei au reacționat la atacul împotriva unor scriitori de mult dispăruți, arată convingerea lor că sînt puse în joc principii care țin de însăși esența fenomenului artistic, arată că ei aveau o înțelegere intimă a literaturii și nu voiau să renunțe la adevărurile pe care le dețineau.

Argumentul căruia Boileau îi dă cea mai mare greutate și pe care îl pune pe primul plan în *Réflexion VII sur Longin* constă în faptul că ceea ce douăzeci de veacuri au admirat este desigur demn de admirație, în timp ce gloriei unui scriitor contemporan îi lipsește verificarea din partea istoriei, adevăr care stăruie și în mintea cititorului de azi al poemului *Le Siècle de Louis le Grand* al lui Perrault, unde sînt slăvite atîtea „genii" cu totul uitate după aceea. Dacă admirația oamenilor antichității pentru poeții lor s-a dovedit atît de îndreptățită încît n-a fost infirmată de epocile următoare, de ce ne-am îndoi noi de valabilitatea aprecierilor date de publicul modern poeților contemporani ? Pe de altă parte noi știm astăzi că aprecierea dată de generațiile succesive nu este atît de constantă și univocă, precum lasă să se înțeleagă Boileau. În timp ce unii reprezentanți ai „modernilor", cum am văzut, își întorceau privirile tocmai spre constituenții artei în general și ai diferitelor opere izolate, Boileau are în vedere măreția fenomenului culturii antice în totalitate, și a personalităților pe care această cultură le-a creat. Vrînd să apere întreg anasmblul, a militat pentru o cauză subminată de o viziune parțial anistorică. „Anticii" au văzut în poziția „modernilor" un act de ingratitudine, cînd în realitate nu era vorba, la nici unul dintre aceștia, de o negare a antichității în ansamblu, ci de o tendință spre negarea dialectică a trecutului, de a admira d o a r ceea ce a rămas *funcțional*, activ, în valorile lui.

Sînt semnificative, în sensul celor de mai sus, ideile exprimate de Fénelon în *Lettre sur les occupations de l'Académie française* (1716) în cea de a doua fază a „certei". Autorul lui *Télémaque* nu pierde din vedere nici unul din argumentele esențiale ale poziției „anticilor" : 1. Valorile care au fost verificate de istorie sînt valori autentice. 2. Marea artă se dezvoltă nu disprețuind valorile anterioare, ci preluîndu-le. Emulația modernilor ar fi periculoasă, observă Fénelon, dacă ar porni de la o atitudine de desconsiderare față de antici. Dar el înțelege și punctul de vedere al „modernilor". Valorile antichității nu trebuie privite ca intangibile ; acestea au laturi caduce. El atrage atenția totodată asupra unei idei de o importanță deosebită : a merge pe drumul deschis de marii înaintași este un act de curaj și autosupunere la exigența maximă, nu o dovadă de comoditate sau neputință. Fără curajul lui Virgiliu de a merge pe urmele lui Homer, sau al lui Horațiu de a-l urma pe Pindar, omenirea ar fi avut mult de pierdut. Dar, observă cu pătrundere Fénelon, „*Homer et Pindare mêmes ne sont point parvenus tout à coup à cette haute perfection ; ils ont eu sans doute avant eux d'autres poètes qui leur avaient aplani la voie et qu'ils ont enfin surpassés*". Această observație elementară, dar de un mare adevăr, era un mare adevăr, era un răspuns dat atît „anticilor" cît și „modernilor" : în artă există un proces ascendent, pe drumul perfecțiunii, niciodată atinse, a omenirii, deci pentru care motiv

să considerăm acest proces încheiat? Creşterea valorii artei, înnoirea ei, constituie în mare măsură un fenomen de *continuitate* — o continuare conştientă, raţională, a drumului pe care s-au creat valorile. Consideraţia pentru antici şi în general pentru înaintaşi este doar un act de strategie înţeleaptă.

4. Cîteva semnificaţii ale disputei

Adevărata seminficaţie a acestei celebre discuţii a scăpat partenerilor, atît în prima cît şi în a doua fază a ei. Nu avem de a face cu conflictul ireductibil dintre o poziţie epigonică şi una creatoare în artă. ci cu considerarea, din perspective întru cîtva diferite, a năzuinţei comune a ambelor tabere de a da activităţii artistului un maximum de eficienţă, adică operei un maximum de funcţionalitate. Atît unii cît şi alţii recurg, în demonstraţie, la raţiune şi la experienţă. Poziţiile apar ireconciliabile nu atît în conturarea propriei concepţii de către o tabără sau alta, cît în exagerarea polemică a caracterului unilateral al viziunii adversarului, şi în unele absolutizări ulterioare făcute de istoria literară. Aşa după cum „modernii" nu neagă existenţa unor valori durabile în arta marilor clasici ai antichităţii şi nici necesitatea de a învăţa de la ei, nici „anticii" nu neagă existenţa unor valori moderne şi nu cer scriitorilor francezi să scrie opere antice. În linii mari, conflictul real s-ar putea reduce la întrebarea dacă opera de artă trebuie să fie *modernă şi antică* sau *antică şi modernă*. Răspunsul dat de „moderni" la această întrebare era superior prin aceea că avea în vedere raporturile artei cu societatea care a creat-o. Din intervenţiile lor se desprinde ideea că principiile creaţiei artistice nu sînt imuabile şi arta nu este doar urmarea aplicării unor principii. Dar cerinţa ca arta să corespundă „spiritului modern" rămîne totdeauna un postulat abstract, care poate duce spre tot felul de capcane dacă nu este completată cu conştiinţă foarte limpede a unor *invariante* funcţionale, constituite de-a lungul existenţei istorice a fenomenului artistic, verificate ca elemente capabile să menţină arta la menirea ei socială şi oprimate printr-o permanentă corectare de către generaţiile trecute a activităţii artiştilor din diferitele vremuri. Ideea dezvoltării invariantelor este deosebit de importantă pentru înţelegerea nu numai a acestei dispute franceze, ci în general a dinamicii fenomenului artistic. Cine înţelege în mod static invariantele, neagă dezvoltarea culturii sau cel puţin o priveşte cu neîncredere, iar cine concepe dialectica istoriei doar ca *schimbare* şi subapreciază constantele istorice acela pierde din vedere structuralitatea fenomenelor, funcţionalitatea structurilor, nu mai poate distinge, în ceea ce e nou, progresul, şi astfel alunecă pe poziţii greşite. *Atitudinea raţională faţă de dezvoltarea artei necesită atît perspectiva „modernilor", cît şi pe cea a „anticilor"*, sau, altfel spus, o perspectivă care nu absolutizează discontinuitatea, dînd evoluţiei un caracter anarhic, ci priveşte discontinuul într-o unitate dialectică cu continuul. E. Lovinescu reproşează „modernilor" faptul că *„n-au procedat revoluţionar prin afirmarea nevoii emancipării de antichitate"*, atitudine pe care ar fi adoptat-o secolul al XVIII-lea, pregătind astfel drumul literaturii secolului al XIX-lea. Desigur, liberalizarea conştiinţei estetice a literaturii, cum observa A. Marino,

a fost o urmare fericită a atitudinii inițiate de „moderni". Totuşi, precum rezultă din cele de mai sus, nu împărtăşim ideea acelor istorici literari după care în această dispută întregul adevăr se află de partea „modernilor". Meritul acestora a constat în aceea că, recunoscînd valorile antice, au refuzat să le declare modele veşnice în toate privințele ; au privit de regulă analitic vechile scrieri, distingînd între ceea ce au peren sau caduc şi au încercat să arate, din această perspectivă, superioritatea *parțială*, a unor scrieri mai noi față de altele mai vechi ; au introdus elementele unei viziuni istoriste în aprecierea literaturii, pe care au înțeles-o ca depozitar al unor realități în schimbare. Ei au observat schimbările intervenite în operele de artă şi au raportat aceste schimbări la cele ale societății, dar neînțelegînd cauzele schimbărilor istorice în structura socială însăşi, n-au putut să explice determinismul funcțional care guvernează întreaga ierarhie a schimbărilor structurale.

„Anticii" au cerut activității artistice contemporane însuşiri de ordinul cel mai înalt, capabile să o situeze alături de cele mai mari capodopere ale trecutului, au cultivat ideea preluării din screrile antice şi a asimilării în operele noi a tot ceea ce poate primi o funcțiune nouă sau poate îndeplini o funcțiune permanentă a artei, au condiționat atributul de *capodoperă* de admirarea scrierii în cauză de către un număr cît mai mare de oameni — aspect al unei viziuni care recurge la considerente sociologice, statistice şi stohastice în elaborarea judecății de valoare. Oricît ar părea de curios acest lucru, marea artă a omenirii s-a realizat în epocile şi de către personalitățile care au observat invariantele (variabile !) ale structurilor artistice superior funcționale ale literaturii. De pe aceste poziții s-a realizat o artă care se va numi, cu titlul de glorie, *artă clasică*. Atît „modernii" cît şi „anticii" au văzut meritele scriitorilor în izbînzile pe drumul verosimilului, a intuit existența unor tipare structurale abstracte în operele de artă şi, cartesian, au legat aceste invariante de constantele psihologiei umane, relevate în „bunul simț". La „moderni" însă ideea invariantelor artei nu primeşte o funcție metodologică ; se deschide astfel drumul spre o concepție care poate dezorienta pe scriitori, îi poate duce — şi, în epoca modernă, acest risc s-a produs adesea — spre a percepe operele doar din perspectiva individualului, spre a vedea întregul sens al artei în exprimarea propriei personalități. Or, precum observa Tudor Vianu, excesul de subiectivitate, refugiul în individualitatea artistică nu este o caracteristică a epocilor de înflorire literară. Mirajul „individualității depline" poate conduce spre false idealuri întrucît trece pe plan secundar eficiența socială a artei. Werner Krauss menționa că rapida scădere a literaturii, — care în timpul lui Perrault atinsese punctul de apogeu al clasicismului — n-a dat dreptate „modernilor". În mod aparent paradoxal, epoca modernă, deschisă de *progresiviştii* Fontenelle, Perrault, Saint-Evremond şi alții, va nega, de regulă, progresul artistic, va scoate arta din modelul general al activității creatoare a omului şi o va opune, în mod nejustificat, celorlalte activități. Efortul „modernilor" de a elibera literatura de sub autoritatea unor tradiții anchilozante a fost privit ca un succes împotriva oricăror tradiții. Aceasta nu putea să nu aibă urmări negative.

De pe urma îndelungatei dispute, care a însemnat prima confruntare ideologică de mari proporţii între vechea idee de autoritate şi libertate de gîndire şi de acţiune, prima respingere a atitudinii necritice, nediferenţiate, faţă de trecut, cercetarea literară a avut de cîştigat în ceea ce priveşte înţelegerea fenomenului literar-artistic. Judecata de valoare a primit un orizont mai larg, o fundamentare mai bogată şi mai raţională.

RÉSUME

C'est une dispute menue d'une parte au nom du rationalism qui envisage la querelle de la tradition classique surannés. L'auteur reménnu quelques significations de cette controverse tout enessayant de relever les valeurs du progrès littéraire.

4

SEMNIFICAȚII MODERNE ÎN UTOPIILE FRANCEZE DIN SECOLUL AL XVIII-LEA ÎN FRANȚA

LELIA BĂLUȘ

ÎN cele ce urmează, ne propunem să degajăm doar cîteva orientări caracteristice epocii, dintre care unele se dovedesc a avea o rezonanță ce străbate de-a lungul secolelor pînă în zilele noastre.



Este îndeobște cunoscut faptul că în relatările făcute de către exploratorii Lumii Noi, organizarea socială specifică incașilor le-a apărut conchistadorilor ca un miraculos „imperiu rațional, geometric" [1]. În secolul al XVIII-lea — după cum se știe — referirile deosebit de frecvente la lumile îndepărtate și miraculoase ale Asiei și Americii, precum și portretul „bunului sălbatec" sînt de regăsit sub o formă sau alta la majoritatea scriitorilor. S-a explicat adesea simpatia ferventă și atracția pe care le-a exercitat elementul exotic asupra numeroaselor utopii ale vremii, prin dorința autorilor de a sugera că frumusețile existenței își pot afla veritabila localizare doar într-o zonă de mister a lumii sau prin necesitatea de a da ideilor expuse un decor fascinant și, totodată, mai puțin susceptibil de o reacție negativă din partea autorităților : Asemenea explicații se referă doar la o fațetă a problemei. O cercetare mai profundă ne dovedește că nostalgia țărilor îndepărtate ascundea de cele mai multe ori o atitudine filozofică nouă ce-și croia drum în universul ideologic al secolului. Remarca este valabilă chiar în privința unora dintre primele relatări de călătorii din perioada „crizei conștiinței europene", pentru a relua cunoscuta delimitare cronologică a lui Paul Hazard [2]. În severambi [3], Vairasse admiră oameni neîntinați de păcatul originar ca și Claude Gilbert în locuitorii din Calejava, bunăoară. Vedem astfel, chiar în pragul secolului, conturîndu-se tendința de a deplasa problema răului — care ocupă un rol esențial și în cadrul utopiilor — de pe tărîmul religios pe cel social. Începînd din această perioadă, ideea păcatului originar își pierde treptat imensa

[1] J. Servier, *op. cit.*, p. 135.
[2] P. Hazard, *La crise de la consecience européenne* (1680—1715).
[3] Denis Vairasse, *Histoire des Sévérambes*, 1677.

capacitate de influențare pe care o avusese în gîndirea secolului al XVII-lea, făcînd loc ideii că înlăturarea răului este o problemă esențialmente omenească, și nu una divină. Se deschide astfel posibilitatea unei viziuni nelimitate a destinului omenesc, opusă celei pascaliene. O asemenea atitudine, afirmată cu timiditate încă în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, apare cu o deosebită forță și claritate în proiectul utopic al preotului Meslier [4] în cea de a doua decadă a Secolului Luminilor, apoi la Morelly [5], al cărui punct de vedere pare extrem de apropiat — după părerea noastră — de analiza rousseauistă din *Discours sur l'inégalité*, din *Le contract social*, din *Émile*. Deși în aceste pagini regăsim tragedia umană descrisă în termenii pascalieni, constatăm că Rousseau refuză explicațiile propuse de metafizica mistică a lui Pascal. Responsabilitatea umană este astfel situată *în cadrul societății*, și *nu în afara ei*: *„Tout est bien* — afirmă Rousseau la începutul lui *Émile* — *en sortant des mains de l'Auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme“*.

Astfel, o dată cu evocarea cetăților radioase din cele două Indii, o dată cu apariția portretelor tincturate adesea cu humor, dar mai întotdeauna elogioase ale „bunilor sălbateci“ și culminînd cu impresionanta construcție teoretică rousseauistă, se răspîndește cu forță ideea că alienarea individului *nu* este anterioară existenței empirice și *nu* este înscrisă în natura oricărei societăți umane.

Această trăsătură laică, adesea neglijată în caracterizarea călătoriilor și a utopiilor, ne indică distanța la care ne aflăm în secolul al XVIII-lea de tiparele clasice ale *Utopiei* unui Morus ale unui Campanella sau Bacon, profund impregnate de doctrina creștină. Pentru a lua un exemplu mai puțin cunoscut, evocăm aici virulentele rînduri ale preotului Meslier la care constatăm o surprinzătoare transpunere a noțiunilor creștine fundamentale.

Laicizarea problematicii utopice derivă din mentalitatea raționalistă a secolului, din ideea că societatea umană trebuie să fie conformă rațiunii. Întrebarea care se punea însă era aceea de a găsi căile spre o asemenea societate, de a descoperi pe deținătorii acelor adevăruri care să asigure viabilitatea ei. Din acest punct de vedere este cunoscut faptul că utopiile antice, ca și cele ale Renașterii, erau încă profund aristocratice, considerînd că societatea ideală trebuie condusă de o mînă de înțelepți [6].

Filonul milenarist, chialistic în utopia secolului al XVIII-lea, ridică și o altă problemă semnificativă pentru înfățișarea spirituală a acestei epoci: problema ideii de timp și de istorie. Unul dintre cercetătorii concepțiilor utopiste, A. Doren [7] a încercat să facă din această problemă criteriul fundamental al distincției dintre construcțiile utopice și concepțiile milenariste pe care le-am menționat la început. Respectiv, după Doren, noile viziuni sociale pot

---

[4] Jean Meslier, *op. cit.*

[5] Morelly, *Le Code de la Nature*, Classiques du Peuple, éd. Sociales, 1953.

[6] Spre a da un singur exemplu, Rafeal Hythlodeus, povestitorul din *Utopia* lui Morus — referindu-se la Platon — afirmă că popoarele pot fi fericite cu condiția ca filozofii să fie regi, sau ca regii să se dedice studiului filozofiei (*Utopia*, cartea I).

[7] A. Doren, *Wunschräume und Wunschzeiten*, in *Conférences 1924—25 de la bibliothèque de Würtzburg*, Leipzig-Berlin, 1927.

fi transpuse fie în spaţiu (*Wunschräume*), fie în timp (*Wunschzeiten*) — acesta fiind cazul chiliasmelor. Mannheim critică pe bună dreptate o asemenea caracterizare categorică, punînd în evidenţă faptul că în mentalitatea chiliastului nu există o articulaţie interioară a timpului, chiliastul fiind preocupat mai curînd de mistica uniune cu prezentul imediat, decît de o speranţă definită în timp [8]. Obiecţiile justificate ale lui Mannheim nu anulează însă constatarea că *utopiile Renaşterii se află mai curînd în spaţiu decît în timp.*

Rafeal Hythlodeus descoperă orînduirea ideală din utopia instaurată în insula al cărei istm fusese tăiat de fericiţii locuitori pentru a-şi menţine izolarea ; de altfel, însăşi denumirea insulei este de ordin spaţial. Cetatea Soarelui i se înfăţişează navigatorului genovez al lui Campanella orînduită — nu se ştie de cînd — dincolo de Ceylon sub Ecuator. După clasica povestire a Naufragiului, călătorii din Noua Atlantidă a lui Bacon ajung în insula cu moravuri ideale, Bensalem.

Caracterul acronic al acestor utopii derivă din faptul că în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, ideea de istoricitate nu pătrunsese în gîndirea teoretică. Aşa cum sublinia Ernst Cassirer [9], cartezianismul cu orientarea sa strictă şi exclusivă asupra „raţionalului" a rămas străin domeniului istoriei. De aceea Malebranche putea considera că sferei cunoaşterii filozofice propriu-zise îi aparţine doar „ceea ce putea cunoaşte şi Adam". Cultul raţiunii în secolul al XVIII-lea a putut determina pe numeroşi autori, şi îndeosebi pe criticii romantici ai iluminismului, să considere acest secol ca specific neistoric, ignorînd aspectele cu totul noi care caracterizează întregul efort intelectual din această perioadă.

Lui Ernst Cassirer îi revine meritul de a fi demonstrat — analizînd opera lui Bayle, Montesquieu şi Voltaire — că universul istoric a început să fie descoperit în Franţa în secolul al XVIII-lea şi nu în secolul al XIX-lea, aşa cum se consideră de obicei.

Istoria utopiei poate contribui la confirmarea acestei păreri a lui Cassirer. Opera lui Sebastien Mercier, pe care am menţionat-o mai sus, este o tipică utopie în timp, aşa cum ne indică însuşi titlul ei. Bătrînul englez, personajul principal şi totodată povestitorul din *L'An 2440*, ne împărtăşeşte aventurile sale într-un Paris în care se trezeşte după un somn de şapte sute de ani [10].

Dacă în al său *Supplément au voyage de Bougainville* Diderot descrie raporturi sexuale idilice şi lipsite de constrîngere doar la polinezieni, Restif de la Bretonne le vede instaurate cu timpul şi în Franţa anului 2000 : „*Le decor. Un siècle nouveau commence. On a fixé ce beau jour au 21 juin, le plus long de l'année, pour célébrer plus commodément la fête solennelle des mariages*" [11].

---

8 K. Mannheim, *op. cit.*, p. 162.
9 Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen,* J. C. B. Mohr, 1932.
10 *Op. cit.*, cap. I : *Paris entre les mains d'un vieil Anglais,* t. I-er.
11 Restif de la Bretonne, op. cit., acte I-er, scène I-ère, p. 18.

În fine Condorcet, marele admirator al viziunii istorice voltairiene din *L'Essai sur les moeurs*, își expune ideile despre societate ca pe un rezultat al analizei evoluției sociale *în timp*. În finalul operei sale de căpătîi: *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, desprindem următoarele rînduri inspirate: *„Si l'homme peut prédire avec une assurance presque entière les phénomènes dont il connaît les lois, si, lors même qu'elles lui sont inconnues, il peut, d'après l'expérience du passé, prévoir avec une grande probabilité les événements de l'avenir, pourquoi regarderait-on comme une entreprise chimérique, celle de tracer avec quelque vraisemblance le tableau des destinées futures de l'espèce humaine, d'après les résultats de son histoire ?"* [12]

Pătrunderea timpului în utopie se explică prin tendințele care se afirmă în științele naturii (de ex. ideea evoluției la Buffon care exercită o influență decisivă [13], dar și prin preocuparea izvorîtă din frămîntările sociale de a găsi cale realizării utopiilor. Dacă în acelea ale secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, conform observațiilor lui Höffding, imaginea societății ideale este pur și simplu juxtapusă celei prezente, fără încercarea de a arăta modalitățile de trecere de la una la cealaltă, în unele utopii ale secolului al XVIII-lea [14], accentul este pus tocmai pe această trecere. În contextul nou, timpul apare ca o punte ce pote uni realitatea prezentă cu societatea rațională, ideală imaginată de utopiști. Cucerirea universului istoric nu se realizează cu ușurință de către aceștia. Dimensiunea temporală atenuează desigur fizionomia rigidă, abstractă a utopiilor de tipul celei imaginate de Morus și le conferă un plus de umanitate și totuși, concepția despre timp care străbate utopiile secolului al XVIII-lea se dovedește a fi încă abstractă, lineară, naiv-evoluționistă. Anumite carențe de profunzime și culoare ale poeziei secolului sau ale picturii sobre a unui David ne dezvăluie aceleași aspecte. Deși severă și excesiv generalizatoare, caracterizarea lui Mannheim ni se pare instructivă în această privință: *„L'absence de profondeur dans les arts plastiques et la prédominance du dessin linéaire pur correspondent à une manière de vivre le temps historique comme un progrès et une évolution unilinéaire"* [15].

Doar Rousseau izbutește să depășească ideea aridă, geometrică despre timp și istorie, curentă în secolul al XVIII-lea. Lui îi este străină ideea unui timp linear, ascendent, care, o dată cu progresul instrucției publice, al tehnicii și al științelor ar duce mai mult sau mai puțin automat la fericirea omenirii. Pornind de aici, numeroși au fost aceia care au încercat să acrediteze părerea că Rousseau ar desconsidera evoluția omenirii, pledînd pentru reîntoarcerea la natură. În realitate, utopia lui Rousseau nu rezidă în idealizarea omului natural, iar critica pe care o face istoriei civilizației nu înseamnă negarea acesteia. El sesizează însă complexa, contradictoria dialectică a timpului isto-

---

[12] Condorcet, *op. cit.*, Editions Sociales, Paris, 1966, Dixième période: „Des progrès futurs de l'esprit humain", p. 253.

[13] S. Mercier elogiază îndelung aceste descoperiri științifice în cap. *Le Cabinet du Roi (XXXIII)* t. II al romanului *L'An 2440*.

[14] Ne referim în special la utopiile lui Meslier, Morelly, Mably, Condorcet, Sylvain Maréchal și Gracchus Babeuf.

[15] K. Mannheim, *op. cit.*, p. 71.

ric, ceea ce i-a adus elogiul unor mari dialecticieni ca Hegel şi ca Engels. Pentru el istoria nu este numai o istorie a ştiinţelor, a politicii, a artelor, ci totodată a omului sub nenumăratele sale aspecte. Aceste direcţii de dezvoltare se împletesc, dînd naştere uneori situaţiilor contradictorii care au fost relevate cu atîta vigoare de către autorul *Contractului Social.* Ramificat, adesea contorsionat şi surprinzător, timpul capătă în demonstraţia lui Rousseau o puternică încărcătură umană.

Privită printr-o asemenea perspectivă, utopia rousseauistă dezvăluie o problematică modernă, puternic scoasă în relief de etnologul francez Claude Lévy-Strauss, admirator şi impresionant cunoscător al lui Rousseau. El ne arată că studiul primitivilor ne mai oferă şi altceva decît revelaţia unei stări naturale, utopice, sau descoperirea societăţii perfecte în inima pădurii. Ne ajută să construim un *model teoretic* al societăţii omeneşti, model care nu corespunde nici unei realităţi întîlnite, dar cu ajutorul căreia putem ajunge să deosebim „ceea ce e originar şi ceea ce e artificial în actuala natură a omului şi să cunoaştem o stare care nu mai este, care poate că nu a fost, care probabil că nu va fi niciodată, despre care trebuie să avem noţiuni precise pentru a putea aprecia starea noastră actuală“ [16].

Comentariul lui Claude Lévy-Strauss privind utopia lui Rousseau — „acel Rousseau atît de contestat, acuzat în mod ridicol de a fi glorificat starea naturală... cînd de fapt a afirmat exact contrariul şi a fost singurul care a arătat cum se pot soluţiona contradicţiile în care ne zbatem“ — ridică şi problema actualităţii ideii de utopie. O asemenea întrebare capătă adesea un răspuns negativ, avînd în vedere faptul că unii îl motivează prin caracterul realist, tehnic al epocii noastre. Experienţa profund contradictorie specifică secolului nostru, războaiele, răsturnarea iluziilor conform cărora progresele tehnicii ar rezolva toate problemele umanităţii au determinat apariţia unor lucrări pe care le-am putea denumi chiar anti-utopii, de tipul operei lui Huxley, *Brave New World.*

Cu toate acestea, suflul generos, uman al utopiilor, atît de familiar secolului al XVIII-lea, s-a dovedit a fi prea puternic pentru a fi dat uitării. Într-adevăr, în ultimii ani se înregistrează pretutindeni un interes remarcabil pentru istoria şi semnificaţia utopiilor [17].

RESUMÉ

Après avoir analysé diverses acceptions de la notion d'utopie dans la litérature philosophique et historique (Lalande, Mannheim, Servier), l'auteur constate que l'on ne saurait aboutir à une définition stricte, rigide, avec des traits spécifique que l'utopie revêt à diverses époques, dans des pays différents. L'article ci-dessus se propose d'etudier quelques caractéristiques propres à la littérature utopique du XVIII-ème siècle en France.

---

[16] C. Lévy-Strauss, *Triste tropice,* Edit. Ştiinţifică, 1968, p. 409.
[17] Cităm în acest sens utopiile lui R. Ruyer, Mucchieli, Adriano Maurillo, Pierre Mesnrod, Martin Buber, Jean Servien.

L'on relée tout d'abord à la différence des Utopiques d'un Morus on d'un Campanella profondèment imbues de doctrine chrétienne, le caractère laique de cette utopie du XVIII-ème siècle.

Dans son oeuvre l'orientation rationaliste, propre à toutes les utopies classiques, s'enrichit d'elements revolutionnaires, specifiques aux mouvements millénaristes, dans le cadre d'une synthèse profondément originale. L'utopie revêt donc un caractère essentiellement démocratique que comportera à la fin du siècle l'oeuvre d'un Sylvain Maréchal, par exemple. Les problèmes que ces utopies soulèvent les situent dans le temps, dans l'histoire, les reudant, de par ce caractère même, differentes de celles de la Renaissance qui, plaçant la société idéale dans des zones lointaines et inaccessibles, avaient un caractère plutôt „spatial". A commencer par le XVIII-ème siècle, le temps apparaît comme le fil qui rattache la réalité présante à une société idéale imaginaire.

5

RAMIRO ORTIZ-COMPARATISTUL

LUMINIȚA BEIU-PALADI

ÎN istoricul relațiilor dintre două țări, rolul intermediarilor, al acelor persoane care, din diferite motive, s-au stabilit pentru un timp oarecare într-o țară străină și au contribuit la apropierea culturală dintre cele două popoare, este de o evidentă însemnătate.

Chemarea lui R. Ortiz în 1909 la catedra de limbă și literatură italiană, recent înființată la Universitatea din București, se înscria firesc pe linia activității unor străini ca J. A. Vaillant, M. A. Canini, G. L. Frollo, care și-au pus cunoștințele, priceperea, întreaga lor energie, în slujba acestui popor de la „gurile Dunării".

În ochii tuturor, Ortiz și-a cîștigat însă un prestigiu binemeritat nu numai datorită eforturilor susținute de a realiza o cunoaștere reciprocă pe tărîm cultural între poporul român și cel italian, ci mai ales prin lucrările de istorie și critică literară, de o valoare științifică deosebită. Descendent autentic al familiei marilor romantiști occidentali : Ascoli, Pio Rajna, G. Paris, Parodi, Bédier, de o erudiție rar întîlnită, el a abordat la catedra sa un domeniu relativ nou și destul de dificil, cercetarea comparată a literaturii.

Format la școala franceză și italiană de la finele veacului trecut, Ortiz a manifestat întotdeauna o predilecție pentru lucrările de comparatistică ce presupune o muncă de documentare minuțioasă, ani întregi petrecuți în sălile Bibliotecii. Și aceasta nu de dragul documentației în sine, a erudiției plictisitoare, ci cu scopul înalt al descoperirii unui adevăr științific. Problema izvoarelor, importantă în literatura comparată, presupune tocmai acest aspect al cercetării îndelungate, al confruntării atente de texte. În studiul *Un' imitazione romena dal Gessner e dal Vigny* (1911) Ortiz dă o soluție nouă problemei destul de controversate în critica românească ce punea poezia *Potopul* a lui Negruzzi cînd sub semnul lui Gessner, cînd sub cel al lui Vigny. Confruntînd o serie de date exacte, texte și fapte biografice, el formulează ipoteza dublei influențe a lui Gessner asupra lui Negruzzi, prima oară direct, iar apoi prin intermediul poeziei lui Vigny. Eventuala obiecție că Negruzzi nu cunoștea probabil germana este preîntîmpinată prin semnalarea existenței unor traduceri ale lui Gessner în franceză și chiar în română.

Tot o problemă de izvoare este abordată și în lucrarea *Sull'influsso della „Leyenda de los siete Infántes de Lara“ su „Lucrèce Borgia“ di Victor Hugo et su „Alexandru Lăpușneanu, di Costache Negruzzi* (1940). În vederea demonstrării sursei comune de inspirație pentru Hugo și Negruzi, Ortiz face o prezentare a temei „banchetelor tragice“, care ar consta în invitația la un prînz cu scopul de a-i aduna laolaltă pe toți dușmanii și a-i omorî. Un scurt istoric al acestei teme literare aduce în discuție legenda spaniolă a celor șapte infanți de Lara și episodul dantesc al lui Frate Alberico. Cele două modele își au nenumărate derivații moderne: *Lucreția Borgia* a lui Hugo, *El Moro expósito* de Duque de Rivás, *Alexandru Lăpușneanu* de Negruzii și *Francesca da Rimini* de D'Annunzio. Dacă pentru drama dannunziană, influența dantescă este evidentă, în scopul stabilirii derivației celorlalte opere Ortiz întreprinde o analiză amănunțită de structură. Astfel, el delimitează în legenda spaniolă și în creațiile recente două locuri comune: „gluma feroce“ și „sarcasmul atroce“, ceea ce îi permite, prin confruntări repetate de texte, să stabilească filiația comună a operelor romantice. În privința nuvelei românești, cercetarea se complică prin faptul că Negruzzi nu a cunoscut vechea legendă spaniolă. Deși aparent există în unele pasaje, cum ar fi cel al așezării capetelor tăiate, o asemănare izbitoare, Ortiz nu se lasă tentat de facilitatea stabilirii unei descendențe directe și, considerînd asemănarea drept o coincidență cu explicația într-un fapt biografic al lui Negruzzi, ajunge la concluzia existenței unor intermediari între nuvelă și legenda spaniolă. Negruzzi a fost influențat de modelul spaniol prin intermediul poemului lui Duque de Rivás și mai ales al dramei lui Hugo, pe care de altfel o și tradusese în românește.

Tema „banchetelor tragice“, abia schițată aici, va fi reluată și tratată numai în cadrul literaturii române, în lucrarea *Banchetti tragici nella letteratura romena* (1947). Astfel, o temă aparținînd literaturii universale este reluată în cadrul național, îmbogățită cu nuanțe și aspecte noi.

Deși încadrată aceleași probleme, a izvoarelor, suita de articole publicate în *Analele Academiei Române* (1923) cu titlul *Leopardi e la Spagna* constituie un alt tip de cercetare. Cu scopul de a stabili sursele spaniole ale poeziei leopardiene, Ortiz realizează de fapt o lucrare de comparatistică mai amplă, cu aspecte teoretice interesante. El ridică problema analogiilor, a „similitudinilor fără influențe“ cum le numea P. Van Tieghem. Aspectul teortetic al limitelor dintre influențe și analogii îl preocupa pe Ortiz încă din 1910, cînd, într-o recenzie apărută în *Cultura* despre lucrarea lui N. I. Apostolescu, *L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine* (1909), atrăgea atenția asupra greșelii autorului de a exagera importanța coincidenței de gîndire și formă pînă la a o transforma în derivație. Deși limitează explicațiile similitudinilor descoperite între Leopardi și poeții spanioli la cauze de ordin psihologic, în timp ce Van Tieghem vorbea și de cauze sociale, literare [1], Ortiz are meritul de a fi printre primii care au

---

[1] Paul Van Tieghem, *Literatura comparată*, trad. și prefață de Al. Dima, București, 1966.

extins domeniul literaturii comparate de la studiul „rapoartelor" directe, la cel al „paralelismelor" [2].

Tot în *Analele Academiei Române* (1927) publică o altă suită de comunicări cu titlul general *Goldoni e la Francia*. Lucrarea este concepută în genul acelor studii menite a explica „succesul" unui autor într-o țară, influența lui asupra literaturii acelei țări, studii pe care Van Tieghem le numea, cu un grecism, de „doxologie". Modele ale genului erau considerate cartea lui Baldensperger *Goethe en France* (1904) și cea a lui Van Tieghem *Ossian en France* (1917). În cazul lui Ortiz, fiind vorba de prezentarea unui autor dramatic, noțiunile de „succes", de „influență" depășesc cadrul strict al literaturii pentru a îmbrățișa un domeniu mai larg, acela al vieții culturale. Urmînd cursul firesc al cercetării, consacrat de modelele genului, Ortiz analizează ce a cunoscut Goldoni din cultura franceză și felul în care apar francezii în comediile sale, înainte de sosirea în Franța. În același timp, el prezintă și gradul în care Goldoni era cunoscut și apreciat în Franța, diferențele dintre publicul parizian și cel venețian. Încă de la începutul lucrării relația Goldoni-Franța este studiată într-o dublă ipostază : Goldoni receptor al culturii franceze și Goldoni emițător al propriei creații. Analiza perioadei pe care dramaturgul italian a petrecut-o în Franța contopește cele două ipostaze în paralela între reforma lui Molière și cea a lui Goldoni. Subliniind caracterul mai modern al reformei glodoniene, Ortiz arată în același timp cît datorează venețianul lui Molière. Rod al descoperirilor făcute de autor în biblioteca orașului Dijon, pe cînd era profesor în Franța, *Goldoni e la Francia* a fost elaborată în România, iar publicarea ei a trezit interesul criticilor noștri pentru figura marelui scriitor italian.

Dar lucrarea care l-a impus pe Ortiz în comparatismul românesc a fost *„Fortuna labilis". Storia di un motivo medievale* (1927). Inițial un curs universitar, ea a fost publicată cu scopul pedagogic de a îndrepta studenții spre literatura comparată și cu cel științific de a inaugura o serie de studii preparatorii în vederea redactării unei opere despre originile latine și ecleziastice ale liricii romanice. În această direcție, Ortiz contrazicea teza lui A. Jeanroy (*Origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*, 1904) după care lirica franceză, cea neolatină în general, ar fi derivată din poezia populară medievală și, alături de Faral, Bédier, De Lollis, încerca să aducă noi argumente pentru demonstrarea originii culte a poeziei neolatine. Deocamdată, prin prezentarea motivului „Fortuna labilis" de la Ovidiu la Leopardi, el încerca să dea numai un exemplu caracteristic de perpetuare a motivelor clasice în poezia romanică, prin intermediul literaturii latine a Evului Mediu.

Ortiz stabilește mai întîi cele două origini ale motivului : cea clasică în Ovidiu (Epistola III, capitolul IV *Ad Amicum instabilem* din *Ex Ponto*) și cea ecleziastică într-un pasaj din Sf. Ioan Gură de Aur. Analizînd fragmentul din Ovidiu, el delimitează două părți : expunerea motivului propriu-zis și ilustrarea lui prin înșirarea unor nume de oameni, odinioară foarte

[2] Am folosit termenii consacrați de lucrarea lui Al. Dima *Principii de literatură comparată*, ed. a II-a, București, 1972.

puternici și bogați, acum sărăciți ori distruși. Varianta de origine creștină, numită și „Triumful morții", se va contopi cu motivul clasic al lui Ovidiu, îndeosebi cu cea de-a doua parte a acestuia, și ca atare va avea o largă circulație în Evul Mediu. Prin cercetarea unui imens material de literatură și plastică medievală Ortiz stabilește diferitele variante ale motivului primitiv sau ale formei contaminate. Aceasta din urmă cunoaște două ramificații : „palatul Soartei" și „roata Norocului", des întîlnite în literatura și iconografia medievală.

Fragmentul din Sf. Ioan Gură de Aur, pe care Evul Mediu latin îl sintetiza în întrebarea „Ubi nunc sunt ?" prezintă mai multe variante macabre, cum ar fi „dansul Morții" ori imaginea frumoaselor corpuri de femei ce putrezesc în morminte, ce se va prelungi de la Villon pînă la Baudelaire (*La Charogne*). Pentru exemplificarea motivului „fortuna labilis", cu variantele lui din Evul Mediu romanic, Ortiz alege doi mari poeți : pe Fr. Villon și pe Jorge Manrique. După un scurt istoric al evoluției întrebării „ubi nunc sunt ?" din Sf. Ioan Gură de Aur, care trece prin fazele „ubi Plato, ubi Porphirius ?" din lirica medievală latină, „or dove son ?" din cantilena fratelui Stoppa de' Bostechi și „U'or sono ?" al lui Petrarca, cercetătorul ajunge la momentul consacrării ei artistice, la acel „mais où sont les neiges d'antan ?" al lui Villon. Spre deosebire de alți comparatiști, Ortiz nu neglijează latura estetică a cercetării comparate, stabilind nu numai relațiile dintre operele literare, ci și diferența lor calitativă. Analiza poeziei lui Jorge Manrique *A las muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre*, adevărată sinteză a diferitelor forme ale motivului „fortuna labilis", îi prilejuiește lui Ortiz cercetarea sentimentului renunțării la înșelătoarele lucruri terestre. De fapt, motivul „nestatorniciei soartei" în viziune creștină implică existența acestui sentiment, încît o lucrare dedicată motivului este în același timp și un studiu al istoriei sentimentului respectiv. Van Tieghem îl cita pe Ortiz chiar în capitolul despre „schimburile de idei și sentimente" din *Literatura comparată*, dar cu o altă lucrare, cea în care sînt stabilite izvoarele și prelungirile spaniole, franceze și române ale odei *Libertatea* de Metastasio. Marele comparatist sublinia necesitatea unor astfel de cercetări și insista mai ales asupra studiului influenței specifice a unui sentiment. În capitolul dedicat lui Jorge Manrique, Ortiz trasează cîteva aspecte ale influenței specifice a sentimentului renunțării asupra poeziei lui Leopardi.

O diferențiere a motivului „fortuna labilis" o constituie și varianta „Mormîntul Romei". Originea ei se află în Ovidiu, în acea înșirare de oameni căzuți în disgrație, numai că în locul numelor de oameni apar nume de orașe și popoare decăzute. Orașele preferate în Evul Mediu erau Babilon, Troia, Ierusalim și Roma. Cu timpul, acesta din urmă devine un motiv în sine. Cunoscut îndeosebi sub forma sa epigramatică, atribuită lui Petrarca, *Roman in media non invenio Roma*, el cunoaște o largă răspîndire în Renaștere, la Du Bellay și Sannazaro. Prin dezvoltarea acestui motiv se ajunge la „poezia ruinelor" o fază evoluată a motivului inițial „fortuna labilis", Ortiz se arată a fi contrar opiniei lui J. Burckhardt, Sainati și Scherillo care afirmau că prima origine a meditației istorico-filozofice pe ruinele celor vechi s-ar datora

restaurării studiilor clasice din Renaștere. De altfel, el era potrivnic în genere acelei teorii literare tradiționale ce susțineau obișnuitele locuri comune ale omului nou al renașterii, rupt din bezna unui Ev Mediu incult.

Un loc aparte îl consacră Ortiz tratării motivului, „fortuna labilis" în literatura română. Prima apariție o semnalează în *Prefața Triodului din 1700*, o parafrază a unui boier Greceanu de la curtea brîncovenească a panegiricului Sf. Ioan Gură de Aur. O mare concentrare de variante ale motivului apare în poezia lui Miron Costin *Viața lumii* (1670), de la ovidianul „passibus ambiguis fortuna volubilis erat" și „ubi sunt ?" din Sf. Ioan, la roata Norocului din poeziile medievale. Sub influența lui Volney, Lamartine și Byron, romantismul românesc cultivă și el destul de mult „poezia ruinelor".

În ansamblul cercetării comparatiste a lui R. Ortiz, lucrarea *„Fortuna labilis"* are o pondere deosebită și prin pasajele ei de teoretizare. Autorul se arată a fi partizanul acelei părți din literatura comparată cunoscute sub denumirea de *Stoffgeschichte* (istoria subiectelor) sau *thématologie*. Pentru el, literatura comparată trebuie înțeleasă mai ales ca istoria temelor poetice. Mai mult, arată că exagerarea studiului izvoarelor în detrimentul cercetării circulației motivelor, a temelor poetice, poate duce la formularea unor idei greșite. Și Ortiz dă două exemple : Sainati în studiul său *Iacopo Sannazaro e J. Du Bellay* (1915), acordînd o importanță exagerată asemănării dintre poeziile celor doi scriitori, stabilește că este vorba de influența primului asupra celui de-al doilea. În realitate, spune Ortiz, ambii poeți prelucrează motivul „Mormîntul Romei". Tot la fel, L. Léger, ignorînd etapele anterioare ale motivului, indică drept sursă pentru sonteul lui Quevedo *A Roma sepultada en sus ruinas* un polonez, Nicola Nep Szarynski, mai mult ca sigur necunoscut poetului spaniol. De altfel, nici studiile consacrate circulației motivelor nu pot pretinde să ajungă la rezultate definitive. Una din cauze ar fi limitarea lor la domeniul literaturilor romanice. Ortiz însuși nu a rezolvat ipoteza derivației poeziei lui Manrique, analizată în *„Fortuna labilis"*, dintr-o poezie arabă în care se deplîngea puterea și decăderea unei civilizații cu o mare influență asupra celei medievale europene. Atunci cînd nu a neglijat elementul oriental a ajuns la rezultate interesante, cum ar fi asemănările stabilite între poezia lui Jaufré Rudel și cea a trubadurilor armeni. El explică schimbarea bruscă a tonului din poeziile trubadurului, ce din profan devine religios, mistic, printr-o influență a obiectului poeților armeni, care astfel se justificau în fața Cerului de a se fi ocupat cu lucruri frivole și mondene [3].

Pe Ortiz l-a pasionat atît de mult studiul circulațiței motivelor încît, uneori, schița numai planul unor viitoare lucrări de acest gen. În *Viaggio ai regni di Madonna Poesia* el indică jaloanele unei posibile cercetări a temei „plecării și reîntoarcerii". Alteori, aceeași pasiune l-a determinat să părăsească domeniul strict al literaturii comparate și să pătrundă în cel al folclorului comparat. În studiul *Sul motivo folclorico del „ritorno del marito"*, el prezintă o tentativă de clasificare a variantelor motivului, cuprinzînd în cercetarea sa un mare număr de poezii populare ale diverselor națiuni : italiană, franceză, spaniolă, română, portugheză, sîrbă, greacă, bulgară.

---

[3] R. Ortiz, *Da Jaufré Rudel ai trovatori armeni*, în *Varia romanica*, Firenze, 1932.

Domeniul literaturii comparate este lărgit și în cadrul volumului *Medioevo romeno* (1928). Mai degrabă lucrare de cultură comparată, *Medioevo romeno* urmărește să scoată la lumină o serie de contacte sau chiar de coincidențe între cultura occidentală a Evului Mediu și cea orientală. După prezentarea Evului Mediu românesc propriu-zis, în coincidență cronologică cu cel occidental, autorul se oprește mai mult asupra secolelor XVII și XVIII, considerate o prelungire a feudalității apusene în țara noastră. De altfel, așa cum arată Ortiz, și în Apus Evul Mediu se prelungește pînă la începutul secolului al XVIII-lea, prin credințe, obiceiuri, îmbrăcăminte. În țara noastră, lipsa Renașterii, a fermentului clasic-latin, condițiile politice și sociale, explică prelungirea unor forme de cultură medievală pînă în secolul al XIX-lea. O atenție deosebită acordă Ortiz asemănărilor dintre *giullari* și lăutari. Analiza cîntecelor lor îi permite stabilirea unei paralele între literatura medievală a giularilor și cea a lăutarilor, cu sublinierea fermă a problemelor specifice liricii lăutărești. Începută ca o lucrare de cultură comparată, *Medioevo romeno* sfîrșește cu argumente din cîmpul literaturii comparate.

Comparatismul a fost pentru Ortiz o vocație, o pasiune și după cum spunea el însuși, puțin ironic, o tentație [4]. Incidental a făcut și critică impresionistă comparată, ca în cazul unei asemănări între o poezie de D'Annunzio și una de Paul Fort [5]. Alteori, a intercalat în lucrări de istorie literară, *Teze de literatură italiană* [6], studii întregi de literatură comparată, cum ar fi studiul pe tema „cîntecului privighetorii". Acest studiu prezintă de altfel un interes deosebit întrucît folosește opere literare românești contemporane ca termeni de comparație. Ortiz confruntă o nuvelă de Maupassant, un fragment din romanul *L'Innocente* al lui D'Annunzio și schița lui Sadoveanu *Privighetoarea*. Compararea fragmentelor, punerea în lumină a nenumăratelor asemănări dar și deosebiri de topică, îl duc pe autor la aflarea adevăratei cauze ce separă pe cei trei scriitori : viziunea diferită a occidentalului și a orientalului asupra naturii.

Toate aceste studii, dincolo de valoarea lor științifică, au mertiul de a fi introdus literatura română în cercetarea comparată. De asemenea, tot lui Ortiz îi revine cinstea de a fi mentorul unei adevărate școli românești de comparatistică. El preconizase chiar înființarea unei catedre de literatură comparată la Facultatea de litere, care după convingerea sa, ar fi adus reale foloase în cercetarea literaturii române. Neizbutind să realizeze acest deziderat, Ortiz, prin lucrările și cursurile sale, în cadrul catedrei de literatură italiană, a format din mulți elevi viitori comparatiști. Despre școala de literatură comparată de la Universitatea din București încep să scrie cele mai autorizate reviste străine de specialitate, încît Ortiz, cu mîndrie justificată, putea afirma : „(...) care școală, fără falsă modestie, e tocmai școala mea (Ortiz, Popescu-Telega, Belciugățeanu, (...), Călinescu)" [7].

---

[4] R. Ortiz, *Viaggio ai regni di Madonna Poesia*, Foligno, 1923, p. 83.
[5] *Ibidem*.
[6] Cele cinci volume ale lucrării nu sînt publicate.
[7] R. Ortiz, *Capodoperele liricii italiene*, București, 1927, p. 4.

RESUMÉ

L'auteur présente dans cet ouvrage l'activité comparatiste du profésseur R. Ortiz, fondateur de la chaire de littérature intalienne à l'Université de Bucarest, par rapport au développement de la littérature roumaine. Les études de R. Ortiz ont le mérite d'avoir introduit la littérature roumaine dans les recherches comparées, tandis leur auteur, peut être considéré comme le maître d'une vraie école comparatiste roumaine.

6

ŞT. ŻEROMSKI ÎN RECEPŢIA CRITICII ROMÂNEŞTI

STAN VELEA

PRINTRE scriitorii polonezi traduşi în româneşte figurează şi numele lui Stefan Żeromski (1864—1925) [1]. Scormonitor al durerilor patriei sale în veacul de restrişte şi învestit, asemeni lui A. Mickiewicz, cu titlul de conducător spiritual al poporului său, Żeromski a depăşit totuşi graniţele problematicii naţionale, vădit stingheritoare uneori, ridicîndu-se la nivelul valorilor universale. Iată de ce selectarea lui n-a întîmpinat dificultăţi de opţiune. Nuvelist, romancier şi dramaturg, opera lui este cu adevărat reprezentativă pentru evoluţia literelor polone din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX prin complexitatea interferenţelor estetice şi a problemelor abordate. Tălmăcirea cîtorva dintre creaţiile sale, alături de ale altora, era astfel necesară cititorului de la noi pentru cunoaşterea şi înţelegerea unei epoci atît de frămîntate de cele mai diverse, nu o dată contradictorii, orientări spirituale. Căci, în perioada în care a trăit şi a scris s-au înfruntat multe şcoli şi curente literare: realismul critic pozitivist, naturalismul, poporanismul, modernismul Tinerei Polonii etc.

Receptarea lui St. Żeromski în România nu este prea întinsă nici în timp, nici cantitativ. Numărul scrierilor despre şi al traducerilor este destul de redus, cele numai cinci apariţii demne de luat în seamă plasîndu-se între anii 1938—1964 [2]. Cele două canale de primire operează în majoritatea cazurilor concomitent în conştiinţa publicului românesc: mai fiecare tălmăcire

---

[1] Cîteva date biobibliografice: s-a născut la 1 nov. 1864, la Strawczyn, într-o familie de şleahtici scăpătaţi, moştenind de la mama sa sensibilitatea artistică şi boala de piept Rămîne orfan de timpuriu şi cunoaşte mizeria, întrerupîndu-şi studiile. Publică volume de nuvele: *Ne sfîrtecă ciorile şi corbii* (1895), *Povestiri* (1896) ş.a., romane: *Muncile lui Sisif* (1898), *Oameni fără cămin* (1900), *Cenuşa* (1904), *Istoria păcatului* (1908), *Lupta cu satana* (1916—1919), *Primăvară timpurie* (1925) ş.a. şi piese de teatru: *Sulkowski* (1910), *Brezaia* (1923), *Tabu, Prepeliţa* etc. Moare la 20 nov. 1925 la Varşovia.

[2] N-am avut în atenţie notele şi articolele ocazionale, publicate în presă, şi acestea extrem de puţine; răspunzînd unor necesităţi de regulă festive — aniversative sau comemorative — nu aduc lucruri revelatoare. Profilul *Ştefan Zeromski* din volumul *Scriitori polonezi din sec. XIX—XX* (f.l. şi f.a.), p. 86—90, editat de Ambasada R. P. Polone, nu depăşeşte informaţiile celor două biobibliografii amintite.

este însoţită de o introducere cu intenţii explicative, care fixează opera respectivă într-un cadru biobibliografic mai larg. De multe ori asemenea studii „introductive“ realizează contribuţii notabile la înţelegerea complexă a scriitorului sau a creaţiei interpretate. Sensibilitatea autorilor, aparţinînd altor meridiane etnice, cultura şi preferinţele lor de lectură, într-un cuvînt, tipul de intelectual pe care-l reprezintă, şi posibilităţile cercetării comparate înlesnesc intuirea şi lămurirea la nivel raţional a unor sensuri noi.

Lucrările istorico-literare dedicate lui Żeromski sînt de fapt două note biobibliografice, o recenzie şi două prefeţe mai dezvoltate. Prima dintre ele este semnată de Elena Eftimiu, fiind cuprinsă într-o *Antologie a prozei poloneze* tipărită în 1938 [3]. Cum reiese din titlu şi cum sugerează şi profilul culegerilor de acest fel, este vorba de o selecţie de texte — povestiri întregi sau fragmente de romane — din proza unor scriitori polonezi de prestigiu, cu predilecţii evidente şi îndreptăţite pentru epoca modernă, de după romantism, cînd genul scurt şi îndeosebi fabulaţia romanescă pe spaţii vaste se dezvoltă într-un ritm rapid. Prefaţat la modul afectiv de O. Goga, pe atunci preşedinte al Asociaţiei intelectuale polono-române, volumul are şi o *Introducere*, în care E. Eftimiu expune enunţiativ momentele mai importante din istoria literaturii polone, de la Renaştere pînă în contemporaneitate, ilustrîndu-le cu puţine nume de creatori ; din ei va alege şi părţile traduse. Consideraţiile, de suprafaţă, sînt în general pertinente, păcătuind însă cîteodată prin situarea nepotrivită a unui scriitor într-un curent anume. Bizuindu-se pe asprimile unor creaţii de început şi nu pe realismul cu limpezimi clasice al capodoperei *Ţăranii*, de pildă, E. Eftimiu îl încadrează pe Reymont printre naturalişti alături de G. Zapolska ori W. Sieroszewski. Cît despre imaginea de ansamblu a prozei poloneze pe care o încheagă bucăţile traduse, este departe de a fi reprezentativă. Dacă scriitorii incluşi în sumar sînt aleşi cu discernămînt, multe dintre eşantioane figurează parcă numai datorită scurtimii lor ; într-adevăr, numărul prea restrîns de pagini a mărit simţitor dificultăţile selective.

Ca şi celelalte texte tălmăcite în româneşte, fragmentul ales din Żeromski, în realitate un capitol din romanul *Oameni fără cămin*, este precedat de o foarte scrută „notă biobibliografică“. Era de aşteptat ca autoarea să expună într-un stil cît mai lapidar cu putinţă, aproape statistic, date sumare care să sugereze curgerea şi elaborarea operei în momentele esenţiale. Dorind să ofere cititorului şi aprecieri de valoare, E. Eftimiu depăşeşte nota seacă, specifică „notei biobibliografice“, vizînd forma şi cuprinderile medalionului literar. Proporţiile liliputane au obligat-o însă la exprimarea multor judecăţi generale care, deşi îşi găsesc suficientă acoperire în opera artistică, comunică prea puţine date concrete. Contururile precise ale elementelor constitutive se estompează astfel în labililitatea atotcuprinzătoare a generalizărilor. Pe de altă parte, portretul suferă şi de o uşoară sentenţiozitate.

---

[3] Elena Eftimiu, *Antologia prozei poloneze*. Prefaţă de O. Goga. Bucureşti, 1938, 278 p.

Iată două formulări de acest fel: „(...) a analizat cu adîncă sinceritate de patriot și psiholog *toate* problemele naționale, sociale și politice, de care depindea reînvierea și existența Poloniei (...) A cîntat durerile pămîntului polonez și a pătruns *toate* patimile omenești, redîndu-le într-o formă și un cadru artistic" p. 126). În considerarea fenomenului de cultură, a celui literar în special, orice absolutizare este cel puțin discutabilă, știut fiind că subiectivitatea exegetului și a creatorului, laolaltă: specificitatea domenului, hotărăște relativitatea aprecierilor; totdeauna se va găsi loc pentru încă ceva, pentru mai mult și mai bine.

La exact două decenii de la această primă însemnare mai importantă despre Żeromski, în 1958, apare a doua, prilejuită de publicarea în transpunere românească a romanului *Oameni fără cămin.*[4] Menită să pregătească lectura uneia dintre marile opere żeromskiene într-o colecție importantă: Clasicii literaturii universale, prefața, iscălită de Olga Zaicik, beneficiază de un spațiu suficient, 24 de pagini scrise cu petit, pentru a presupune din partea autoarei intenția unei cuprinderi monografice. Spre această impresie îndeamnă și titlul prefeței: *Stefan Żeromski. Viața și opera.* Într-adevăr, plecînd de la confesiunile încredințate *Jurnalelor* și de la contextul epocii, O. Zaicik schițează în prima parte o biografie sugestivă a scriitorului, asezonată din belșug cu materiale privind elaborarea operei. Un motiv cu rosturi explicative, care revine cu destulă frecvență în acest rotund *curriculum vitae,* este cel al lipsurilor materiale și al neputinței fizice, pe care autoarea pedalează stăruitor parcă pentru a îndreptăți acea mohoreală *sui generis* care se desprinde din unele creații. Argumentate în genere temeinic cu citate din *Jurnale* și împlinite cu aluzii concludente la contingentul istoric, susținerile conturează lejer profilul omului dîrz în luptă necurmată cu spectrul bolii incurabile pe atunci și formarea scriitorului ademenit irezistibil de „dumnezeirea" artei literare.

Cu privire la această primă parte am formula o singură observație, și aceea de amănunt. Printre altele, la pag. 10 se afirmă că lecturile lui Żeromski sînt „sistematice și temeinice". De bună seamă, în *Jurnale* există exemple numeroase care afirmă soliditatea informației. Adnotările pe marginea cutărei idei și extrasele ample demonstrează strădania de a pătrunde în miezul lucrurilor, de a le înțelege în esențialitatea lor cauzală pentru a le integra apoi propriei concepții sau pentru a le respinge în deplină cunoștință de cauză. Aceleași note din *Jurnale* îngăduie însă cu destulă greutate ierarhizarea lecturilor după niște criterii durabile, în funcție de anume problematică sau domeniu, ierarhizare care să acrediteze impresia de studiu sistematic. În alegerea cărților e o doză apreciabilă de arbitrariu, de întîmplător, firească în truda oricărui autodidact, care va trimite unele ecouri în preocupările artistice.

Partea a doua a studiului introductiv cuprinde analiza propriu-zisă a operei, autoarea propunîndu-și de la bun început să stăruie îndeosebi în prezentarea a trei dintre componentele creației: nuvelistica și romanele *Oameni*

---

[4] Ștefan Żeromski, *Doctorul Judym (Ludzie bezdomni).* Trad. de Iulia Soare și Rodica Ciocan. Prefață de Olga Zaicik, București 1958, 400 p.

fără cămin și *Primăvară timpurie*. După ce expune astfel prea sintetic problematica povestirilor, desprinzînd în fapt numai două teme fundamentale : soarta și rolul intelectualului de preferință în amibanța rurală, și răsfrîngeri din istoria apropiată a poporului său, abordează eșafodajul ideatic al romanelor, urmărind devenirea conceptuală a celor doi eroi centrali : medicul Judym și respectiv Cezary Baryka. Subliniind atitudini și semnificații concludente, O. Zaicik face trimiterile de rigoare la realitățile poloneze din care au crescut, menționînd cu obiectivitate și limitele scriitorului în legătură cu soluționarea impasului social de după eliberarea din 1918.

Analiza întreprinsă exprimă în mare evoluția concepției estetice și filozofice a lui Żeromski, dar dezvoltarea apare prea liniară, lipsită de suporturi generative. Nuvelistica prefigurează cu adevărat direcțiile principale ale preocupărilor tematice, iar *Oameni fără cămin* și *Primăvară timpurie* sînt două dintre cheile de boltă ale literaturii żeromskiene, dar așa cum sînt prezentate, dau impresia unor vîrfuri izolate. Judecarea lor ar fi cîștigat mult în expresivitate, ar fi fost definitorie, dacă distanțele dintre ele ar fi fost împlinite cu referiri la alte romane sociale și de moravuri : *Lupta cu satana* sau *Istoria păcatului*, la cele patriotic-istorice : *Cenușa* ori *Farmecul vieții*, și la dramaturgie. Inutile, de asemenea, n-ar fi fost nici unele apropieri comparative cu alți scriitori ai timpului, care ar fi lărgit perspectiva de apreciere.

În altă ordine de idei, din dorința pentru oricare exeget de a circumscrie cît mai precis obiectul cercetat, Olga Zaicik încearcă la sfîrșitul prefeței să-l înrămeze pe Żeromski înlăuntrul unui curent literar mai exact conturat decît eticheta cam ambiguă și insolită în istoria literară : „romantic cu pălărie de pozitivist". În consecință, opiniază că „(...) dacă am dori cu tot dinadinsul să-l încadrăm într-un curent literar contemporan, atunci ar trebui să spunem că Żeromski aparține naturalismului". Simțind însă fragilitatea afirmației, completează mai departe : „Naturalismul lui Żeromski e o reacție împotriva pozitivismului (...) Explicația naturalismului său o găsim în definiția pe care o dă Mehring naturalismului, că el este «reflectarea în artă a vîlvătăii tot mai puternice a mișcării muncitorești»". Trecînd peste unele stîngăcii de construcție și repetiții din ultima frază, citatele conțin cîteva judecăți care pot fi lesne chestionate. Mai întîi, naturalismul nu poate fi o reacție împotriva pozitivismului, deoarece înfățișarea realității la modul naturalist în artă este o urmare a aplicării preceptelor pozitiviste, țintind exactitatea de extremă. Aceasta în cazul în care acceptăm înțelesul clasic al noțiunilor : pozitivism și naturalism, acela care s-a înstăpînit în istoria literară. Că este așa, o dovedește și remarca autoarei, cum că prozatorul n-a urmărit consecințele nefaste ale unei eredități tarate și n-a ales aspectele degradante și umilitoare ale vieții. În literatura polonă însă pozitivismul semnifică epoca realismului critic, cînd scriitorii sînt puternic influențați de ideologia pozitivistă, iar Żeromski a continuat multe din aceste deziderate. Așa că naturalismul său, dacă poate fi vorba de așa ceva, n-avea cum să fie îndreptat în contra unor idealuri pe care le promova și el. Protestul lui a țintit doar programul defetist în problema națională și roadele aplicării lui în po-

litica economică și socială internă. Pe de altă parte, naturalismul a fost în primul rînd un sistem estetic, pe cînd pozitivismul s-a constituit mai mult ca o ideologie cu aplicabilitate socială ; esențele lor, realizîndu-se în planuri diferite, nu se pot compara între ele. Chiar dacă zugrăvirea naturalistă a vieții a fost favorizată și de creșterea mișcării muncitorești, cum zicea Fr. Mehring, mișcare pe care marele clasic polonez n-a înțeles-o bine.

Literatura lui Żeromski nu oferă în nici un caz argumente hotărîtoare care să susțină existența unui naturalism de concepție. Este mai degrabă o aplecare temperamentală spre descripția dură, bolovănoasă, ca și la Reymont, stîrnită și de frecvența modalității ca atare în epocă. De altminteri, un scriitor de talia autorului *Cenușii* este foarte greu de înghesuit între granițele prea limitative ale unui singur curent literar. Închegîndu-și opera, asemenea lui Reymont, la confluența a două secole, a răsfrînt în ea direcțiile multiple care s-au înfruntat atunci. În descrierea unor scene din nuvele și romane sînt prezente vădite accente naturaliste, în altele, ca *Povestea lui Walgierz Viteazul* (1905) sau *Meditație despre hatman* (1908), aflăm inserții moderniste în compoziție, stil și atmosferă, însă opera în general este străbătută de un realism viguros, aspru chiar. În ceea ce privește formula „romantic cu pălărie de pozitivist", ea se referă mai puțin la maniera artistică și mai mult la natura idealurilor sale, la modul în care a militat în creație pentru realizarea lor, potrivindu-se bine, socotim, cu structura intimă a fizionomiei sale estetice.

În acelaș an, 1958, Elena Deboveanu-Mălăescu publică în revista *Romanoslavica* o recenzie în care, polemizînd cu doi critici și istorici literari polonezi : E. Korzeniewska și H. Markiewicz, ajunge la concluzia că „(...) Cezary Baryka este un personaj convingător. Acțiunea sa finală apare cu atît mai firească" [5]. În sprijinul afirmației sale, E. Deboveanu aduce secvențe comentate din viața personajului înainte de a veni în Polonia și după aceea. Raționamentul are dezvoltări logice și conduce spre un sfîrșit precis. Dar în comportarea eroului sînt destule momente care îndreptățesc și alte posibilități de interpretare. Ieșirea lui din rîndurile muncitorilor demonstranți, singularizarea, îl apropie de idealismul celorlalți eroi żeromskieni ; zbaterea lui seamănă foarte mult cu a acestora. De aci ambiguitatea episodului. Oricum, e cert că aderarea inițială la revoluția proletară nu țîșnește dintr-o cunoaștere teoretică și practică a acesteia ; e mai mult aplecarea juvenilă, generoasă, de a se alătura celor care i se par drepți la un moment dat. Autoarea recenziei acordă, ni se pare, prea multă atenție unor manifestări mai mult spontane, neîntemeiate pe înțelegerea complexă a evenimentelor care stîrnesc reacția. Așa s-ar putea explica meandrele surprinzătoare din Polonia. Cezary Baryka nu este, socotim, un revoluționar de concepție, cu o ideologie formată care să-l ferească de abateri — dacă era, trebuia să rămînă ca atare și la început în Polonia — ci mai mult din impuls, emoțional ; nici nu putea să fie, date

---

[5] Elena Deboveanu-Mălăescu, *Pe marginea romanului „Przedwiośnie" de Stefan Żeromski*, *Romanoslavica*, III, 1958, p. 241—247.

fiind convingerile autorului. Rareori un personaj nutreşte şi exprimă în chip elocvent idei care să le depăşească pe cele preconizate de plăsmuitorul său.

A doua notă biobibliografică apare în 1963 tot într-o culegere antologică, profilată acum pe genul scurt. Intitulat *Nuvele clasice polone*[6], volumul înmănunchează un număr de treisprezece scriitori, prezentînd din fiecare cîte una sau două povestiri ; se acoperă astfel o epocă destul de întinsă, de la romantism pînă în pragul ultimului război. Scriitorii sînt aleşi în chip judicios şi exprimă cele mai diverse orientări literare : romantism, pozitivism (realism critic), naturalism, poporanism, modernism, realism etc., alcătuind un tablou pînă la un punct reprezentativ al dezvoltării prozei scurte polone în această relativ lungă perioadă ; pînă la un punct, deoarece în primul rînd numărul scriitorilor trebuia să fie mai mare pentru a ilustra aproape un secol de proză artistică, iar în al doilea, s-ar putea aduce unele obiecţii privind selectarea cutărei nuvele, rigoarea criteriilor fiind mai accentuată în lucrările de acest tip.

Notele introductive care preced fiecare scriitor sînt întocmite de profesorul I. C. Chiţimia, specialist cu veche reputaţie în polonistica românească. Cea despre Żeromski, ca şi celelalte, vădeşte o profundă cunoaştere a materialului sintetizat ; autorul s-a oprit numai asupra datelor celor mai importante ale biografiei şi ale operei, izbutind într-o singură pagină să creioneze un portret cu o policromie expresivă. Expunerea sobră, la obiect, se deschide printr-o afirmaţie de ansamblu : „Żeromski este unul din cei mai mari realişti ai literaturii polone", afirmaţie care enunţă într-un fel perspectiva din care va fi apreciată întreaga creaţie. Amintind de începuturile nuvelistice, profesorul I. C. Chiţimia remarcă apoi romanele cele mai însemnate, sociale şi istorice. Demne de reţinut sînt frazele concise, de-a dreptul telegrafice, care subliniază valenţele talentului żeromskian : „Scriitorul stăpîneşte pe deplin meşteşugul analizei psihologice, şi al descrierilor străbătute de accente lirice. Ca un pictor care cunoaşte bine anatomia, scriitorul dă contur precis figurilor. În acelaşi timp se dovedeşte un maestru în redarea conflictelor, pasiunilor. În acest sens, Żeromski a luat din metoda naturalistă de creaţie tocmai ceea ce a întregit rodnic arta sa realistă". Sînt, fără discuţie, însuşirile care au făcut din prozatorul polonez un scriitor de măsură universală.

Literatura critică dedicată în România lui St. Żeromski se îmbogăţeşte în 1964 cu încă o lucrare purtînd semnătura Elenei Linţa, care premerge un mănunchi de nuvele publicate în colecţia „Biblioteca pentru toţi" sub titlul *Ecourile pădurii*[7]. Apariţia într-o colecţie de tradiţie cu un profil distinct delimitat de-a lungul anilor, presupune de la bun început existenţa unor principii de alcătuire, care să răspundă finalităţii seriei : popularizarea valorilor universale. Trebuie, prin urmare, să aducă la cunoştinţa cititorului român datele strict necesare despre biografie şi creaţie, care să facă posibilă situarea

---

[6] *Nuvele clasice polone.* În româneşte de Cezar Petrescu, Elena Linţa, Ion Petrică, Olga Zaicik. Note biobibliografice de prof. I. C. Chiţimia, Bucureşti, 1963, 336 p.

[7] St. Żeromski, *Ecourile pădurii.* Traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Elena Linţa. Bucureşti, 1964, 384 p.

scriitorului pe locul ce i se cuvine în scara realizărilor spirituale ale lumii și, pe de altă parte, să prezinte cu mai multă insistență analitică povestirile adunate în volum, E. Linţa n-a putut să-și propună contribuții factologice sau interpretative care să răstoarne ori cel puțin să corijeze imaginea cunoscută a marelui prozator polonez. Menţinîndu-se pe linia judecăţilor știute a scris o prefaţă în înţelesul propriu al cuvîntului, cumințenia cursivă a aprecierilor angajînd prea puţin personalitatea exegetei în latura conceptuală. Este, de altfel, ceea ce trebuia, scopul introducerii nefiind, sugeram, acela de prospectare științifică ; autoarea prezintă în paralel viața și opera lui Żeromski, însăilînd o fizionomie a omului și a scriitorului rotundă și foarte utilă pentru nuvelele care o însoţesc. Aria tematică, unele particularități de meșteșug și însemnătatea povestirilor traduse sînt puse în lumină cu multă conștiinciozitate și subliniate în ansamblul întregii creații nuvelistice și romanești ; date întregitoare cuprinde și tabelul cronologic.

Afirmațiile, judicioase, nu comportă amendamente propriu-zise decît în unele chestiuni de amănunt, pe care le-am pune mai degrabă în seama neatenţiei sau a grabei în redactare. De aceea, formulînd această rezervă, ne vom mărgini să semnalăm un singur exemplu. Vorbind despre nuvela *Mormîntul*, E. Linţa scrie : „Aparţinînd gen*i*ului (sublinierea literei *i* ne aparține — St. V.) epistolar și memorialistic, nuvela permite autorului folosirea unui stil concis, lapidar" (p. VIII). Așadar, înscrierea povestirii ca modalitate de expoziţie în limitele genului epistolar și memorialistic s-a îngăduit lui Żeromski să folosească un stil lapidar. Or, după cîte ne dăm seama, genul epistolar mai puţin, dar cel memorialistic îndeosebi lasă cîmp liber participărilor afective, inserţiilor lirice care întîrzie relatarea, contrazicînd expresia concisă, lapidară. Să ne aducem aminte de romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste prima noapte de război* — ca să nu-l pomenim decît pe acesta. Sînt mărunţișuri, repetăm, dar care stîrnesc unele nedumeriri.

La sfîrșitul acestui foarte scurt itinerar critic întreprins printre lucrările istorico-literare privind receptarea lui St. Żeromski în România se desprind cu ușurință cîteva aprecieri mai generale. O primă impresie este aceea care izvorăște din puţinătatea materialelor intepretative. Pe de altă parte, avînd în vedere lucrările de care am dispus — după cîte știm, altele mai importante nu există — se remarcă o anume întîrziere în consemnarea scriitorului la noi. Deși mai ales în ultima parte a vieții Żeromski a juct un rol pe drept cuvînt prestigios în literatura polonă, consacrare care ne-am fi așteptat să trimită ecouri și în România, este de mirare că a pătruns totuși cu destulă greutate. Exceptînd nota din antologia E. Eftimiu, celelalte patru materiale se plasează după 1944. Căror pricini s-ar putea datora penuria încercărilor de a comenta opera marelui scriitor ? Poate accentul precumpănitor, obsesiv, asupra unor probleme prea strîns legate de existența poporului polonez aflat într-o situaţie specială ? Sau poate dificultăţilor mari pe care le ridică adesea complexitatea operei nu totdeauna cu putinţă de introdus în tiparele obișnuite, și numărul mic al specialiștilor ? Poate că toate aceste motive au acţionat simultan într-o conjectură propice ? Oricum ar fi, un răspuns limpede, hotă-

rîtor, este riscat a se da, lucrările, ai căror autori să ambiţioneze pătrunderea în substanţa intimă a creaţiei, să disloce analitic obiectul, depistîndu-i raporturile cauzale pentru a explicita în profunzime relaţia trihotomică subiect creator — operă — epocă se lasă încă aşteptate.

RÉSUMÉ

L'auteur expose d'une manière analitique les plus importants travaux des critiques roumains sur l'oeuvre et la vie du grand classique polonais Stefan Żeromski. L'appréciation, à son tour critique, des études respectives met en évidence un processus progressif, de la note bio-bibliographique à la microsynthèse avec des ambitions monographiques. En exposant les erreurs d'interprétation et d'appréciation esthètique, en même temps que les qualités, l'auteur conclue que, en réalité, les travaux critiques considerés préfigurent une monographie exhaustive.

7

„ZBURATORUL" LUI ELIADE RĂDULESCU ŞI „ROMANTYCZNOSC", BALADA LUI MICZIEWICZ

I. C. CHIŢIMIA

BALADA *Zburătorul* este o capodoperă a literaturii române, ceea ce dovedeşte o mare capacitate creatoare a lui Heliade Rădulescu. S-a considerat şi se mai consideră că „turburarea" fetei din baladă este un simplu semn al dragostei la vîrsta pubertăţii [1], lucru ce poate fi acceptat în parte. În realitate însă, fata se găseşte sub chinurile unei vrăji făcută asupra ei (a face „pe scrisă"), care acţionează violent, sub chipul „zburătorului" din credinţele vechi populare. Eroina îşi dă singură seama de aceasta şi insistă să se încerce o „contravrajă", un descîntec, prin babele satului sau printr-un vrăjitor, care să-i găsească un leac şi s-o „dezlege" de chinul ce o munceşte zi şi noapte. Este vorba, prin urmare, de credinţa populară în existenţa spiritelor extrafizice, pe care oamenii le invocau odată în sprijinul lor şi acestea lucrau sub formă nevăzută (cel mult apărînd în vis), sau se întrupau în fiinţe umane. De această credinţă se leagă şi motivul universal de basm al „dracului-slugă" [2], evident şi în *Povestea lui Stan Păţitul* de Ion Creangă. Aşadar, în baladă nu Zburătorul însuşi este îndrăgostit de fată, cum se afirmă, ci el acţionează pentru un „Scris", de care singură fata pomeneşte în versul :

„Eu parcă-mi aud *Scrisul* pe sus cu vîntu-n zbor".

Heliade Rădulescu prezintă magistral neliniştea fetei şi, pentru întărirea culorilor, pune această nelinişte în contrast cu normalul şi frumuseţea firii, a vieţii în sînul naturii. În 28 de versuri poetul realizează, în această parte a baladei, primul pastel de calitate superioară din literatura română, în care ultima imagine din tabloul nopţii este a unui mare maestru, care devansează pe Coşbuc :

---

[1] Vezi între alţii G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la începuturi pînă în prezent, Bucureşti*, 1941 ; idem în *Istoria literaturii române* (tratat), vol. II, Bucureşti, 1968, p. 289.

[2] Cf. S. Thompson, *The Types of the Folk-tale*, Helsinki, 1961, p. 275, nr. 810 A ; Julian Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa*, ed. II, t. I, Varşovia, 1962, p. 201, nr. 651.

„Tăcere este totul și nemișcare plină ;
Încîntec [3] *sau* descîntec *pe lume s-a lăsat :*
Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină
Și apele dorm duse și morile au stat".

Dar pentru a nu se considera că în acțiunea Zburătorului este vorba de „basme" și pentru a intensifica dramatismul acțiuniii, în partea finală a baladei Heliade zugrăvește intrarea Zburătorului pe coș, în casa eroinei, sub forma unei fîșii de lumină ; două femei observă fenomenul și vorbesc descpre chipul cum acționează vraja și spiritul pus în mișcare de ea (cel puțin în credința poporului).

Heliade a publicat *Zburătorul* în 1843 în *Curierul de ambe sexe* [4], republicîndu-l în 1844 în *Curierul românesc* [5]. G. Bogdan-Duică a arătat într-un articol, în 1906, că balada *Zburătorul* a luat naștere dintr-o discuție în salonul Anicuței Manu, unde unii considerau că limba română încă nu era formată pentru crearea unei *balade romantice*, alții erau de părere contrară, iar Heliade Rădulescu, fiind de față, s-a angajat să scrie o asemenea baladă, pe care a citit-o peste cîtva timp în același salon [6].

Poetul putea avea la data respectivă diverse modele de baladă cultă pe motive similare. Se știe că Gottfried August Bürger a deschis drum cu *Lenore* (1774) baladei fantastice pe motivul strigoiului (din credințele populare), care revine printre vii și încearcă să-și ia iubita și s-o dusă în mormîntul lui. Pe baza unui cîntec popular polonez, cunoscînd și balada lui Bürger, poetul polon Adam Mickiewicz a creat în 1832 celebra sa baladă *Ucieczka* (*Fuga*) [7], prelucrată de G. Asachi în *Turnul lui But* [8].

Dar *Zburătorul* lui Heliade se apropie, ca idee, de o altă baladă a lui Mickiewicz, și anume de *Romantyczność* (Romantism), scrisă în 1821, ca *manifest romantic* împotriva combaterii publice a romantismului de către un raționalist polonez ilustru, și anume Jan Śniadecki, matematician și astronom [9]. Și în această baladă a lui Mickiewicz domină lumea nevăzută a spiritelor. O fată este cufundată în această lume și absentă la ceea ce se petrece împrejur, nu vede și n-aude pe nimeni :

---

[3] *Încîntec* 'vrajă' este un termen creat inteligent de Heliade, ca un „pandant" la *descîntec*. Termenul creat de Heilade a început să fie folosit în știință (de pildă de D. Caracostea).

[4] Cf. *Curierul de ambe sexe*, IV, 1843, p. 332—336 (ediția a II-a, p. 298—301).

[5] Vezi *Curierul românesc*, 1848, p. 33—34.

[6] G. Bogdan-Duică, *Anicuța Manu*, în *Semănătorul*, 1906, p. 241.

[7] A fost publicată în volumul Adam Mickiewicz, *Poezje*, Varșovia-Poznań, 1832 (și în broșură separată : Varșovia, 1832). Pentru răspîndirea motivului „Leonore", vezi D. Caracostea, *Lenore*, București, 1929.

[8] G. Asachi, *Turnul lui But*, în *Culegere de poezii*, Iași, 1854, p. 215—222 ; vezi și studiul nostru *Adam Mickiewicz et l'écrivain roumain G. Asaki*, în Rsl, I, 1958, p. 124—135.

[9] Jan Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, în „Dzienhik Wileński", 1819, p. 2—27 : intervenție provocată de articolul favorabil romantismului datorat lui K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności*, în „Pamiętnik Warszawski", 1818, p. 372 și urm.

„Ascultă, fetiţo !
— Ea nu ascultă —
E ziua albă ! Aici e-un oraş !
Lîngă tine nu-i suflet viu.
Cine-îţi stă aproape ?
Pe cine chemi, cui dai ziua bună ?
— Ea nu ascultă" [10].

Fata îmbie la vorbă şi-şi mîngîie iubitul mort, care o vizitează în fiecare noapte, îl vede ea, nu-l văd alţii şi dispare despre ziuă, la cîntatul cocoşilor. Ziua se gîndeşte numai la el, îl aşteaptă. Lumea se miră şi se-nchină. Un bătrîn (e în fapt Śniadecki) îi spune fetei şi mulţimii să aibă încredere în ochiul şi în ocheanul său (ufaicie memu oku i szkielku"), dar poetul atrage atenţia că simţul şi credinţa poporului cu fantasticul lor îi vorbesc mai puternic decît sticla şi ochiul „înţeleptului" (niż mędrca szkiełko i oko"). Savantul cunoaşte numai adevăruri moarte, străine poporului, vede o lume întreagă în scînteierea fiecărei stele, dar nu este în stare să cunoască adevărurile vii, nu vede minunea vieţii, pentru care trebuie să aibi inimă şi să răzbaţi în inima altuia („Miej serce i patrzaj w serce").

Amîndouă baladele, atît *Romantyczność* a lui Mickiewicz cît şi *Zburătorul* lui Heliade, sînt în fapt *manifeste de creaţie romantică.* Mickiewicz va relua puterea lumii psihice descătuşate în poemul dramatic *Dziady* (Moşii), mai ales în celebra *Improvizaţie* (*Improwizacja*) din acest poem, în care forţa prometeică a sentimentelor şi adîncurilor sufleteşti umane încearcă să egaleze legile reci şi imuabile ale cosmosului, chiar să le învingă [11].

Apropierea pe care o facem între *Zburătorul* şi *Romantyczność* este în primul rînd de natură tipologică, dar nu este deloc exclus ca Heliade să fi cunoscut balada lui Mickiewicz şi să fi găsit în ea un impuls pentru crearea frumoasei sale balade, de data aceasta bazate pe un autentic fond de cultură populară românească, în care credinţa în zburător avea o largă desfăşurare [12].

---

[10] Vezi Adam Mickiewicz, *Wiersze*, în *Dzieła*, ediţie jubiliară a operei, t. I, Varşovia, 1955, p. 105 :

„Słuchaj, dzieweczko !
— Ona nie słucha —
To dzień biały ! to miasteczko !
Przy tobie nie ma żywego ducha.
„Co tam wkoło siebie chwytasz ?
Kogo wołasz, z kim sie witasz ?
— Ona nie słucha —"

O traducere integrală în româneşte a realizat Vlaicu Bîrna, care dă o idee generală de conţinutul baladei lui Mickiewicz, cf. volumul Adam Mickiewicz, *Poezii*, traduceri de Vlaicu Bîrna, Marin Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Bucureşti, 1957, p. 73—75.

[11] Cf. Adam Mickiewicz, *Dziady*, în *Dzieła*, t. III, Varşovia, 1955, p. 158—169. În *Dziady* lumea spiritelor acţionează din plin şi stafia eroului principal Gustav se întrupează în fiinţă vie şi erou autentic, schimbîndu-şi numele în Konrad : *Gustavus obiithic natus est Conradus*, scrie el pe peretele închisorii, în care se amestecă printre alţi întemniţaţi, urmînd să lupte pentru eliberarea patriei.

[12] Acţiunile zburătorului se manifestă divers, după credinţele populare. Pe lîngă faptul că el e în stare să trezească dragostea într-o fiinţă pentru alta, este invocat pentru „a lega"

Scrisă în ianuarie 1821, *Romantyczność* a fost publicată de Mieckiewicz în 1822 în volumul de poezii *Ballady i romanse* (Balade și romansuri), care a însemnat, de fapt, declanșarea romantismului polon, datorită unei serii de piese remarcabile, inspirate din folclor și din legendele populare, între care *Świteź* (Lacul Świteź), *Świtezianka* (Fata din lacul Świteź), *Rybka* (Sirena), *Lilije* (Crinii), *Pani Twardowska* etc., balade a căror acțiune se desfășoară într-o lume plină de fantastic și dintre care unele au fost adaptate și recreate excelent în limba română de G. Asaki.[13] Baladele lui Mickiewicz au fost traduse în limba franceză și publicate în 1828 în revista „Bulletin du Nord" de la Moscova[14], care a avut un ecou și în țările române. De asemenea, printre cele dintîi traduceri ale acestor balade se numără cele în limba germană, una apărută la Heidelberg în 1834[15], alta la Berlin în 1836[16].

Romantyczność a apărut însă și separat în traduceri accesibile, precum în traducerea franceză a lui J. H. Burgaud des Marets, publicată în *Le Figaro*, 1830, nr. 1241, de asemenea în versiunea germană a lui J. Kerner, publicată în revista *Morgenblatt für gebildete Leser*, pe anul 1832. De ea se putea lua deci cunoștință.

Ion Heliade Rădulescu a avut o bogată cultură antică și modernă occidentală, mai cu seamă prin mișcarea literară franceză, fiind la curent cu noutățile și ideile din cîmpul literelor. De altfel, în vremea cînd Heliade realizează *Zburătorul*, Adam Mickiewicz se bucura de un larg și intens ecou în Europa și în țara noastră, datorită cursurilor sale ilustre de literatură slave în context comparat, la Collège de France, audiate de personalități franceze și străine, între care și de români[17]. De exemplu, în Rusia și la noi era o atmosferă încălzită pentru Mickiewicz[18], încît chiar în 1843, cînd se publică *Zburătorul*, Iosif Manu traduce și publică un fragment din opera acestuia *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* (Cărțile poporului și pelerinilor polonezi)[19], care în aceeași vreme a fost tradusă și integral, traducerea păs-

---

(a face impotent) un bărbat ca să nu mai aibă relații cu altă femeie. De asemenea cînd cineva visează că se află pe înălțimi (vîrf de copaci, margini de prăpastie) și se prăbușește în gol, se zice că „e purtat de zburător".

[13] Vezi articolul nostru citat mai sus, în care am arătat că G. Asachi a realizat balada *Jijia* prin adaptarea baladei *Switeż* de Mickiewicz, iar *Sirena lacului* ține de *Rybka*, după cum *Turnul lui But* e o refacere a baladei *Ucieczka*.

[14] Cf. *Ballades polonaises* de M. Adam Mickiewicz, în *Bulletin du Nord*. Journal scientifique et littéraire publié à Moscou, 1828, septembrie.

[15] *Der polnische Parnass oder eine Auswahl der schönsten Gedichte aus den vorzüglichsten polnischen Dichtern*. Erste Lieferung: Kurze Gedichte von Adam Mickiewicz, trad. de J. Mendelsohn, Heidelberg, 1834 (conține *Ballady i romanse* și altele).

[16] Adam Mickewicz, *Sämtliche Werke*, erster Teil: *Gedichte*, trad. de C. Blankensee, Berlin, 1836 (conține balade, poeme mai lungi precum *Farys*, *Konrad Wallenrod*, *Sonatele Crimeii* și articole teoretice).

[17] Vezi lucrările noastre: *Literaturi slave comparate în cursul lui Adam Mickiewicz la Collège de France*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970, p. 32; *Influențe și traduceri ale lui Adam Mickiewicz în literatura română*, în Rsl, XII, 1965, p. 180.

[18] Vezi și relatările prin corespondență ale lui Al. Turgheniev de la Paris în Samuel Fiszman, *Archivalia Mickiewiczowskie*, Cracovia, 1962, p. 96—113.

[19] Iosif Manu, *Frăgminte din cărțile pribegiei a lui Mickiewicz*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (Brașov), VI, 1843, p. 117—119.

trîndu-se în manuscrise în Biblioteca Academiei Române. De altfel, cartea a avut un ecou îndelung în Europa, prin traduceri diferite. [20]

În orice caz, Heliade a creat *Zburătorul* într-un moment cînd interesul pentru opera şi personalitatea lui Mickiewicz erau vii în ţară, dar plecînd sau nu de la *Romantyczność* (există un conţinut similar de atmosferă şi de idei), a turnat balada sa într-un stil propriu culturii româneşti cu substrat popular, folcloric, deosebit de acela al baladei scriitorului polonez, care aderă la o altă matrice stilistică generală, aceea a poporului polon şi a genialului său poet. Ritmul însuşi în *Romantyczność* este sacadat şi de respiraţie deasă, în spiritul unei poezii specific poloneze :

„Mój Boże ! kur się adzywa,
Zorza błyska w okienku.
Gdzie zniknęłeś ? Ach ! stój, Jasienku !
Ja nieszczęśliwa."

„Doamne, cocoşul iar cîntă,
Zorile bat în fereastră.
Unde-ai dispărut ? Ah, stai, Iasienku.
Cît sînt de nefericită."

În schimb *Zburătorul* are versuri maiestoase, o desfăşurare epopeică, impregnată de elemente ale vetrei de cultură locală, venite din vechime şi petrecute mai departe, ca în următoarea imagine :

„Încep a luci stele, rînd una cîte una,
Şi focuri în tot satul încep a se vedea ;
Tîrzie astăseară răsare-acum şi luna,
Şi cobe *cîteodată* tot cade cîte-o stea."

Legarea vieţii fragile şi a focului din vreascuri de lumina astrelor şi a stelelor căzătoare, cu semnificaţia lor în mitul şi filozofia populară, este o poezie care a răsărit lîngă argeaua, invocată chiar în *Zburătorul*, s-a întrupat în viziunea tipic populară a lui Coşbuc, dar a urcat mai sus în sistemul şi edificiul poetic al lui Eminescu sau Blaga, cu rădăcini într-un sol cultural de perpetuare milenară.

În consecinţă, pe lîngă multe alte merite, subliniate tot mai mult de cercetări, Ion Heliade Rădulescu, avînd în sînge folclorul poporului, se înscrie cu balada *Zburătorul* într-un context de valori universale, nu numai ca motiv, ci şi ca realizare poetică deosebită şi reprezentativ românească.

---

[20] BAR ms. rom. nr. 147 : *Cărţile norodului leşăscu de la începutul lumei pînă la muncirea lui de Adam Mickiewicz.* După publicarea în original la Paris în 1832, cartea fusese tradusă rînd pe rînd în diferite limbi europene : franceză (1833), engleză (1833), germană (1833), italiană (1834), sîrbocroată (1835), lituaniană (1836), maghiară (1839) etc. A apărut chiar în mai multe traduceri, în aceeaşi limbă (italiană, sîrbocroată ş.a.).

RÉSUMÉ

L'auteur prouve dans son étude qu'il y a une éloquente ressemblance entre la ballade *Zburătorul* du poète Ion Heliade Rădulescu pouvait et la Romantyczność de Mickiewicz. Heliade Rădulescu pouvait connaître la ballade du poète polonais, traduite en français et en allemand, maintes fois (1828, 1830, 1834, 1836) avant que *Zburătorul* soit créé et publié (1834). D'ailleurs Miczciewicz était très connu à l'époque et dans le milieu roumain (le salon d'Anicutza Manu) où prit naissance l'idée, chez Heliade Rădulescu, de composer une ballade. Les deux ballades sont distinctes, chacun des poètes imprimant une structure et des souleurs liées au fond autochtone, ce qui démontre l'examen comparé fait par l'auteur.

8

CH. DE MONTESQUIEU ŞI A. CANTEMIR

V. HAREA

ILUMINIST timpuriu, considerînd că progresul ştiinţei şi al artelor va spulbera ignoranţa generatoare de sărăcie, după cum credea, A. Cantemir a legat atît în Anglia, cît şi în Franţa, unde l-au purtat ambasadele sale, raporturi cordiale şi de prietenie cu cei mai de seamă reprezentanţi ai culturilor engleză şi franceză, precum şi cu unele personalităţi de o aleasă ţinută intelectuală din nenumărate ţări europene.

O prietenie constantă, bazată pe respectul reciproc, a fost aceea dintre primul autor al satirelor ruseşti şi Montesquieu, atestată de O. Guasco, în biografia lui A. Cantemir, anexată la prima ediţie franceză a satirelor acestuia, din 1749 (ed. a 2-a 1750). Totuşi, asupra acestei prietenii s-au exprimat îndoieli din partea unor cercetători străini [1]. Temeiul scepticismului în această problemă, după toate probabilităţile, l-a constituit diferenţa de vîrstă, precum şi faptul că, obişnuit, Montesquieu nu locuia la Paris.

A. Cantemir era cu 20 de ani mai tînăr decît autorul *Scrisorilor persane*, nu l-a împiedicat totuşi să poarte cu acesta legături de amiciţie, ca, de exemplu, şi cu A. Polignae, pe care-l despărţeau mai mult de două decenii. Însă cercetările din ultima vreme au stabilit definitiv existenţa raporturilor de prietenie între cei doi iluminişti timpurii [2], folosindu-se, în primul rînd, menţiunile lui Montesquieu despre A. Cantemir.

Dintre toate menţiunile — care nu sînt atît de numeroase vom cita doar trei, deoarece ele constituie probe evidente ale unor raporturi foarte apropiate dintre cei doi scriitori, care se întîlneau nu numai la doctorul

[1] Z. J. Gherşkovici, în studiul *Ideinîe sveazi russkihi franţuzaskih provestitelei 18 veka*, publicat în Vestnik istorii mirovoi culturi, 1959, nr. 4, menţionează printre aceştia pe G. Lozinski şi D. S. Mohrenshildt. Dintre cercetătorii ruşi Gherşcovici notează pe A. Sulighin, T. Glagoleva, care ţineau seama de raporturile lui Cantemir cu iluminiştii francezi şi vorbeau chiar de scăderea forţei satirelor sale, datorită virajului său spre dreapta". La noi, D. Bădărău îşi exprimă îndoielile asupra „acestei prietenii în lucrarea *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, 1964, p. 176—177.

[2] M. P. Alexeev, *Montesquieu i Cantemir* în *Vestnic Leningradskogo Universiteta*, 1955, nr. 6, Seria obscestvenn în nauk, caietul 2, p. 55—78; M. Ehrhard: *Le prince Cantemir à Paris*, Paris, 1937; F. A. Kogan-Bernştein: „Vlianije idei Montesquieu v Rossi XVIII veka" „Voprosî istorii", 1955, nr. 5; la fel studiul lui Z. I. Gherşcovici citat în nota precedentă.

Gendron, la care se tratau de ochi, ci și în saloanele aristocrației franceze. Astfel, Montesquieu într-o scrisoare către abatele Venuti, scria: „Ambasadorul vă salută. El începe să deschidă ochii asupra prietenei sale. Eu am contribuit întrucîtva și mă felicit, fiindcă ea nu-i făcea cinste“ [3].

În aceste cuvinte Montesquieu se referă la legătura intimă a lui A. Cantemir cu domnișoara Angelbert, originară din Paris [4]. După cum se vede, prietenia dintre cei doi scriitori era atît de strînsă încît Montesquieu s-a simțit obligat să intervină într-o chestiune strict intimă a lui A. Cantemir.

După moartea lui A. Cantemir, Montesquieu l-a consolat pe prietenul său O. Guasco, traducător al satirelor și autor al biografiei poetului scriindu-i: „Abatele Venuti mi-a împărtășit durerea pe care v-a pricinuit-o moartea prietenului D-voastră, prințul Cantemir... Veți putea găsi pretutindeni amici care să-l înlocuiască pe cel pe care l-ați pierdut, dar Rusia nu va putea să găsească așa de ușor un ambasador cu meritele prințului Cantemir“ [5].

În fine, cînd s-a pus problema publicării satirelor lui Cantemir în traducerea franceză a abatelui O. Guasco, Montesquieu s-a ocupat îndeaproape de această chestiune. El scria traducătorului: „P. Desmolins (tot abate, un vechi prieten al lui Montesquieu și editor al diferitelor texte, n.n.) mi-a spus că a găsit un librar pentru manuscrisul D-voastră de satire ... deoarece există siguranța difuzării a ceea ce poartă numele de satiră... Cenzorul (criticul, adică A. Cantemir, n.n.) este mort, dar eu mă consolez, fiindcă autorul este încă viu“ [6].

Pe de altă parte, se știe că A. Cantemir a tradus în limba rusă *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu [7]. Manuscrisul n-a fost găsit însă nici pînă astăzi. După toate probabilitățile A. Cantemir a făcut această traducere sub impulsul amintirii unei alte traduceri efectuate de el în tinerețe, și anume „Scrisoarea unui sicilian către un prieten al său, conținînd o descriere critică distractivă a Parisului și a Francezilor“ [8], al cărei autor S. P. Marana n-a fost menționat de către traducător. Evident, opera literară a lui Montesquieu era mult superioară scrierii lui Marane, atît prin măiestria descrierilor, analizelor și compoziției, cît și prin caracterul ei nu numai de critică a moravurilor, ci de pamflet politic. Acest fapt a determinat, după toate probabilitățile, ca manuscrisul traducerii lui A. Cantemir să fi fost sustras și distrus considerîndu-se o operă „subversivă“.

Nimeni, pînă acum, n-a relevat însă existența unor similitudini apropiate de idei și de probleme din *Scrisorile persane* și din opera lui A. Cante-

---

[3] *Corespondence de Montesquieu*, publiée par François Gelebin avec la colaboration de M. André Morize. Bordeaux 1914, vol. 1, p. 368—369.

[4] Din această legătură au rezultat doi copii. Prin testamentul său A. Cantemir a lăsat o importantă sumă de bani pentru creșterea și educarea copiilor. Dar ei au murit amîndoi odată, probabil în timpul vreunei epidemii. Ulterior d-na Angelbert a purtat o corespondență cu sora lui Antioh, Maria Cantemir, care i-a trimis însemnate ajutoare bănești, ceea ce i-a asigurat posibilitatea ca printr-o căsătorie să-și refacă situația.

[5] *Op. cit.*, p. 403.

[6] *Oeuvres complets* de Montesquieu, Paris, 1838, p. 641.

[7] A. Cantemir, *Socinenia*, S. Petersburg, 1867—1868, vol. II, p. 463.

[8] H. Grasshoff, *A. D. Kantemir und Westensopes*, Berlin, 1966, p. 79. Scrisoarea e publicată în „*Socinenia*“, vol. II.

mir, mai ales cea de după 1735, cînd volumul conținînd „Scrisorile persane" apare în biblioteca acestuia [9]. Ne vom limita numai la acest aspect al raporturilor dintre opera celor doi scriitori.

Una dintre preocupările comune ale lui Montesquieu și A. Cantemir a fost soarta mulțimilor, tratată cu o accentuată compasiune.

În *Scrisori persane* [10] Gh. Montesquieu descrie în culori sumbre starea țărănimii franceze. El recunoaște că țăranii odată căsătoriți se vor înmulți, fie că au o stare mai bună, fie că sînt săraci (p. 238 căci pe ei „nu-i împiedică gîndul la avut. Ei întotdeauna au de lăsat copiilor o singură moștenire — sapa, pe ei nimic nu-i împiedică să urmeze orbește instinctul firii".

A. Cantemir reține din *Scrisorile persane* ideea mizeriei țărănești, ideea că țăranul este jefuit de către clasa stăpînitoare. În satira a II-a, în redactarea din 1743, poetul se revoltă că nobilii ruși, prin luxul lor, istovesc forțele țăranilor și totodată se poartă brutal cu ei, lovindu-i și bătîndu-i pînă la sînge. Iar la sfîrșitul satirei satiricul vorbește despre egalitatea oamenilor prin naștere, fiindcă toți provin, după concepția biblică, din Adam. Deci firea „iobagilor" e la fel cu aceea a „nobililor".

În satira a V-a A. Cantemir deasemeni ne prezintă soarta jalnică a țăranului, nevoit să cedeze toate roadele pămîntului pe care-l lucrează stăpînului său feudal — moșierul și slugilor lui, el însă cu familia sa fiind silit să se nutrească numai cu pîine făcută din făină amestecată cu pleavă.

O altă problemă pe care o discută ambii scriitori, în vremea cînd presa periodică era abia la începuturile ei, e problema colportorilor de știri. Montesquieu afirmă completa lor inutilitate, deși ei își dau aere de pontifi atotcunoscători și-și afișează o importanță cu totul nejustificată. „Ei sînt cu totul nefolositori statului, iar discursurile lor de cincizeci de ani încoace n-au avut alt efect diferit de cel pe care l-ar fi produs o tăcere tot atît de lungă". Totuși ei se cred oameni de seamă „pentru că întrețin proiecte fantastice și discută despre interese supreme". Ceea ce îi mînă în răspîndirea celor mai năstrușnice știri este „o curiozitate frivolă și ridicolă". Ei pretind că pătrund în cele mai tainice cabinete. „*Ei fac să zboare oștile* [11] ca berzele și dărîmă zidurile (cetăților n.n.) de parcă ar fi de carton". Ei au de toate dar „nu le lipsește decît mintea" (p. 248—250).

Dacă A. Cantemir, în satira a 3,-a, redacția din 1731, ne prezintă o imagine abia schițată a unui „vorbăreț" Damon, în redacțiile din 1738 și 1743 a acestor satire, după ce citise și tradusese „Scrisorile persane", personajul menționat este substituit prin figura lui Menandr, un colportor de vești zugrăvit foarte viu și colorat (versurile 85—115). Deși Menandr nu face deosebire între „știri mărunte și acele ce le-a aflat din „anticameră renumită", sigur e însă că pe acestea din urmă le credea în orice caz adevărate. Iar într-o scrisoare din Londra către marchiza Monconseil, din 1757, satiricul nostru persi-

---

[9] În Catalogul bibliotecii lui A. Cantemir e notat, la nr. 389, un exemplar din *Letters persanes* à Londres, 1735.

[10] În citatele de mai jos folosim ediția românească a *Scrisorilor persane* și *Caietelor lui Montesquieu*, Editura Minerva, București, 1970.

[11] Sublinierea e a noastră.

flează intenţia lui Voltaire de a publica o expunere de popularizare a sistemului lui Newton, folosind aproape aceiaşi termeni ca şi Montesquieu [12].

Similitudinile semnalate au un caracter general şi provin atît din asemănarea realităţilor sociale din perioada feudalismului din statul centralizat al sec. 18, în Franţa şi în Rusia, cît şi datorită influenţei mediului iluminist pe care-l frecventa A. Cantemir şi în special a convorbirilor sale cu Montesquieu. Însă ideile filozofului francez au fost preluate în mod creator.

În acelaşi chip apar lucrurile cînd e vorba de moravurile de la curtea regelui Franţei şi de la curtea din Petersburg, cu deosebire că Montesquieu atacă direct pe deţinătorii puterii supreme în stat, iar A. Cantemir face ca din prezentarea unor personaje cu influenţă excepţională asupra monarhilor să reiasă, după cum arată Z. I. Gherşcovici [13] aceleaşi concluzii extrem de defavorabile monarhiei autocrate ruseşti [14].

Răul principal pe care-l scoate la iveală autorul „Scrisorilor persane“ şi-l combate cu tărie, este favoritismul de la curtea franceză şi jaful poporului pentru îmbogăţirea cîtorva.

A. Cantemir pleacă, de asemenea, de la ideea că *scopul suprem al politicii este fericirea poporului şi aceasta e prima obligaţie a oricărui monarh* [15], deşi ea nu se respectă, fiindcă şi la curtea monarhilor ruşi era în floare favoritismul curtenilor, dar mai ales favoritismul exclusiv al cîte unuia dintre dînşii, căruia i se acorda totul. Aşa încît Cantemir nu atacă direct pe ţarinile Rusiei, ci mai ales anturajul lor şi flagelul favoritismului. Din felul cum prezintă lucrurile reiese însă în mod stringent că aceste defecte periculoase statului sînt inerente regimului monarhic, regim personal, nu instituţional.

La refacerea satirei a V-a, scrisă prima dată în 1731, la Moscova, refacerea pe care satiricul a operat-o la Londra în 1737 şi la Paris în 1743, el introduce figurile a trei favoriţi ai tronului : pe Biron, în care cititorii contemporani îl recunoşteau pe A. Manşikov, colaborator al lui Petru I, dar apoi favorit atotputernic al împărătesei Ecaterina I, pe Xenon, al cărui prototip a fost tînărul prinţ Dolgoruki, favoritul impertinent al împăratului Petru al II-lea, un copil necopt la minte ajuns pe tron, şi în sfîrşit, pe Macar, în care lumea recunoaşte cu uşurinţă pe ignorantul, obtuzul şi ferocele Biron, favoritul împărătesei Anna Ioanovna.

În genere, cele trei personaje de favoriţi din apropierea imediată a tronului, în redacţiile din 1737—1743 a satirei a V-a, sînt imagini vii, în ele transpare sentimentul de revoltă al autorului, ele sînt într-adevăr creaţii satirice. Aceste figuri i-au conferit satirei a V-a o nouă forţă, ea a cîştigat şi sub raportul conţinutului şi în ce priveşte măiestria artistică.

Dar cea mai impresionantă imagine a unei figuri de favorit A. Cantemir o creează în satira a VI-a, scrisă la Londra în 1738. E o imagine tipică de

---

[12] „Dacă bietul om (Voltaire, n.n.) *a făcut să zboare armatele* (în *Istoria lui Carol al XII-lea,* n.n.) fără să marcheze drumul lor şi resortul care le făcea să acţioneze, judecaţi astfel, ce va face el cînd va voi să explice mişcările corpurilor cereşti. Mă tem că nu vom fi în siguranţă pe pămînt“. L. K. Maikov, *Materialî dlia biografii A. D. Cantemir*, Petersburg, 1908, p. 71—72.

[13] Z. I. Gherşcovici, *op. cit.*, p. 8.

[14] *Satyres du prince A. Cantemir*, Londres, 1750.

[15] *Idem.*

mare generalizare. Ea cuprinde 35 versuri de la versul 63 pînă la versul 98. Autorul înfățișează cititorului toate trăsăturile caracteristice ale unei cariere de favorit, care stă „din zori în noapte, *ca în proțap,* la curte“ [16], care face o echilibristică primejdioasă în atmosfera de intrigi din preajma tronului, trebuind „să se cumpănească în mîini“ ca un acrobat „pe strîmta pîrtie a frînghiei“ care are o ambiție neistovită ce-l face să creadă că „e rușine o treaptă doar să urce cel ce cată slavă“.

Și după „treizeci de ani, trudirii și caznei bînd otravă“ acest carierist ambițios ajunge „la țintă, poate, cu totul stors de vlagă“. E o culme a parvenitismului politic, căci „deasupra ți-i doar țarul, și omenirea-ntreagă se tîrîie sub tine, ca rîma“. E de-ajuns o privire a potentatului vremelnic pentru a aduce „mîhnirea neagră sau zori de fericire“. Toți îi dau „cinstire“ toți „îi tămîie“ și „toți se tem“ de el „ca cioara de-o momîie“.

Urmează apoi descrierea traiului său de lux neasemuit, în care își dau prinosul produsele Franței și Italiei, din Peru și India, din China. Peste tot e aur, și pe îmbrăcămintea favoritului și pe îmbrăcămintea slugilor lui. Palatul său „geme de aur“, și Apollo „i-ar pizmui suita și carul“ de l-ar vedea pe stradă. Și totuși, se întreabă autorul „sosit-a un ceas al liniștirii?“ Nu, căci favoritul simte din toate părțile cum „zavistia“ neîndrăznind să strige, șoptește într-una împotriva lui țesînd încontinuu o plasă de curse. Și chiar de-ar înfrînge de zeci de ori urzelile adversarilor săi, în cele din urmă el tot va pieri „fără bine a ști“ ce vină-i „curmă greu cucerita slavă“, iar după ce se năruie, își îneacă necazul „în lacrime amare“.

Insistența cu care A. Cantemir crează aceste imagini ale unor cariere de la curte, nejustificate prin calitățile personale ale favoriților, creează cititorului impresia că favoritismul este o consecință ineluctabilă a monarhiei absolute, ca fenomen de stăpînire personală a monarhului. Dar concluzia finală nu e deloc o încurajare a regimurilor monarhice personale.

De altfel, se știe că atît A. Cantemir, cît și Ch. Montesquieu erau admiratori ai regimului parlamentar englez, care reprezenta o conducere instituțională a puterii statale, în cadrul căreia colaborau oameni diferiți, și aflați în guvern și chiar cei din opoziție, și în care părerile monarhului, chiar pe vremea celor doi iluminiști timpurii, nu cîntăreau mult cînd era vorba de decizii politice importante.

RESUMÉ

Le présent ouvrage aborde des aspects inédits de la creation de Antioh Cantemir. Il y a une évidente interférence entre les problémes sociaux et moraux suscitées dans l'oeuvre de l'humaniste roumain aussi bien que dans celle du moraliste français.

L'auteur établit les côtés essentiels de l'attitude humaniste que reléve la lecture des deux auteurs. De cetté maniére A. Cantemir se trauve envisagé parmi les plus prestigieux humanistes universels.

---

[16] Deci nemișcat, precum stau ca pietrele, favoriții biciuiți de Montesquieu. Sublinierea e a noastră (v.n.).

9

TRAGEDIA ABSENȚEI (GARCIA LORCA ȘI LUCIAN BLAGA)

ZAMFIRA POPESCU

AMBIANȚA tragică este, de fapt, tragicul, care nu se mai definește în act și care apare vizibil ca o predestinație infuzată în tot. Agentul se face nevăzut și alegerea care opera nu mai apare definită ca un act pozitiv, existența devenind astfel o permanentă închisoare.

Într-un alt orizont, în tragedia tradițională, un act putea să schimbe viața, căci limita personaliza.

Cînd ceea ce transcende este ambianța, personajul nu mai apare decît ca un reper într-o filiație, un agregat impermanent, rezultat în urma secționării continue în secvențe reprezentabile; de data aceasta, ambianța nu-și mai caută eroi pe care să-i convertească în victime, ci doar exprimă tragicul permanentizat, ca în melodiile hieratice indiene.

Fatalismul acesta de sorginte orientală își va găsi expresia la Garcia Lorca, în adorația păgînă a forțelor telurice, deși, în temperamentul hispanic. Un ritual hipnotic stilizat ca în tablourile indiene, dar sîngeriu ca în autosacramentale, o atmosferă de sînge și moarte, devenită incantatorie, ca acele „cante jondo“ ale pămîntului Andaluz. Poetul o să surprindă vidul, absența, prin ritmarea formelor geometrice, așa cum Salvador Dali surprindea în torturi violente „harpa invizibilă“.

Fondul melodic este cel granadian: teama în fața timpului care descompune frumusețea, mitul maternității, teama de moarte și de singurătate.

Secretul acestei ambianțe a vidului este „el duende“; sfîșierea în respirație șuerătoare a forțelor duale: pe de o parte, lupta împotriva morții, iar pe de alta — împotriva măsurii care, salvînd-o dintr-un pericol, o îngheață. *El duende* trăiește în disprețul morții, al timpului, dar și al exactității mecanice. *El duende* este însăși durerea, conștiința durerii rezultată din lupta între forțele opuse, de fapt victoria, permanența acestei dureri.

Într-o conferință despre *El duende*, Garcia Lorca distinge inspirația artistică de fenomenul religios, îmbrățișează un punct de vedere terestru, un punct de vedere laic; *El duende* ar corespunde unei mișcări spirituale incontrolabile, prin care artistul atinge o stare de inspirație, care ignorează liniile, venind în contact cu energiile de dincolo. Dacă Spania este favorabilă lui *El duende*, aceasta se datorește faptului că poate privi mereu moartea în

față și că perspectiva fatalității rămîne prezentă în toate momentele vieții. Și Garcia Lorca este din această țară, unde se știe — ca în vechea Indie — că niciodată nu putem poseda ceva dacă am renunțat la tot.

Pe *El duende* îl vom recunoaște și în teatrul lui Blaga, în care zeii sînt sfărîmați și devin muritori ; întoarcerea la cultul tracic traduce de fapt stăpînirea omului de către forțele stihinice prin credințe și ritmuri degradate. Frenezia distruge formele pînă la anularea principiului elementar de ordine a regnurilor. Sub semnul acestui emanatism naturist, mișcările largi se încalecă și culminează în țipătul tragic. Este țipătul de exaltare tragică din *Ecce homo*, țipătul aceluia care a atins sentimentul totalității, bucuria plenară a celui care a „tulburat apele".

Personajele nu sînt diferențiate în istoricitatea lor, ci există ca individualități numai contrapunctic, prin imaginea energiilor dezlănțuite. Ele răspund, subliniind astfel ideile forță : zeul, prizonierul din sufletul omului, n-are cum, este orb, iar profetul și-a luat numele lui Zamolxe, însușindu-și o legendă furată și obligîndu-i pe oameni să-l considere un zeu. Parabola lui Zamolxe despre Marele Orb, ca exprimînd contopirea dintre regnul vegetal și animal, rezultă din primitivismul panist, iar noua învățătură despre contemplarea divinității în natură, mecanicist-materialistă, reprezintă un reflex oriental.

Dacă arta de orice caracter formativ exprimă în primul rînd trăiri [1], atunci stihinicul va fi situație-limită la Blaga, ca și în teatrul lui Synge și Garcia Lorca. Ca și aceștia, poetul nostru preia tehnica folclorică, căci este în esența ei de a așeza pe om în centrul lumii, nu numai ca ființă empirică, ci de a căuta semnificațiile printr-o „trăire" prin care omul participă la „Tot", iar dincolo de acest Tot nu mai există nimic ; căci după Blaga filozoful, drama existenței umane este una singură : cunoașterea (năzuința spre un adevăr absolut, căutarea adevărului veșnic ascuns) ; cunoaștere care se identifică cu trăirea : (— aceasta dublează tragedia ambianței —) : „Destinul creator al omului, decurgînd sub latura sa pozitivă, dintr-o mutație existențială, este prin latura sa negativă și secretă de așa natură, că trebuie să-l imaginăm, ca și cum ar rezulta dintr-o rezistență activă și mai organizată pe care i-o opune misterul. Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucît este mărturia unei finalități [2].

Aceeași ambianță tragică în *Tulburarea apelor*, aproape paralelă conflictului manifestat : se întîlnesc două așteptări, două suspensii duble, două suspensii contradictorii (dilema în alegere, dilema preotului este de ordinul aparențelor). În esență, două viduri încearcă să se concilieze în această dramă.

Dar teatrul lui Blaga este mai complex și l-am sărăcit analizîndu-l doar ca pe o tragedie a ambianței. Dincolo de ambianța dionisiacă, Blaga vădește multe alte similitudini nu numai cu nietzscheanismul.

---

[1] De fapt, misterul păgîn al lui Blaga se desparte de sensul orphic, căci exaltarea zeului din om înseamnă regăsirea în chiar elanul eliberării, în tot ce este mai teluric.

Drama mitică, la Blaga, este corelativă, tragediei „colective" a lui Garcia Lorca.

[2] *Orizont și stil, Trilogia culturii*, p. 131—132.

La Blaga, amianța este în același timp patetică și tragică, căci în exaltare se străvede căutarea, iar haosul dionisiac apare ca o instanță tranzitorie. Absența se definește ca o căutare dramatică a unei alte ordini esențiale, a unui noocosm [3].

Și la Garcia Lorca, sensul tragicului este absența. Existența omenească își află expresia în dorință, dar dorința nu înseamnă decît „vidul care aspiră plinul". Dorința nu se exprimă decît prin perceperea absenței, pe care oamenii — în evaluarea efectelor — o așează lîngă *durere* ; împlinirea este tranzitorie, în timp ce dorința este permanentă. Situația este limită, orice exprimare vădindu-i ireversibilitatea : omul n-are ceea ce dorește și dorește ceea ce n-are. Condiția ireversibilității este o condiție a suferinței.

În dramele andaluze, absența se află în raport de consecință, cu tradițiile tiranice ale pămîntului. Destinul s-a metamorfozat și întregului mecanism al lui „deus ex machina" i-au luat locul invizibilele forțe telurice, nu mai puțin implacabile.

În *Bodas de sangre,* autorul optează conștient pentru pămîntul cu durerile și cruzimile sale, conștient, dar de asemenea cu bucuria inocentă și cu căldura iubirii. Opțiunea aceasta este de fapt dorința, care dezvăluie absența. Așa se explică falsa alegere a logodnicei, care se lasă răpită de un om pe care nu-l iubea, dar în fața căruia se simțea sfîșiată de dorință : pasiunea biologică, frenetică, dezlănțuită, mai puternică decît oamenii, pare aidoma unei forțe cosmice.

Ambianța este violentă. Vendeta precede o răpire și un omor ; intensitatea atinge paroxismul.

Aparent, mireasa cere moartea, ca pe o probă de foc, spre a-și dovedi nevinovăția ; dar există și un sens transcendent al acestei chemări : moartea este împlinirea definitivă, unica posibilă, dincolo, de efemerul dorinței.

Pentru mamă, moartea ultimului ei copil nu reprezintă decît setea nepotolită a pămîntului, irecuzabilă, implacabilă : pămîntul este locul ascuns al țipătului tragic. Corul de pădurari și fete răspunde fără autonomie, ca ecoul : Poezia dramei stă în suprapunerea planurilor paralele : unul convențional, clasic, iar altul legendar, popular — (manifest prin intonarea de către cor al acelor cante jondo) — subordonate aceleeași funcțiuni.

Nucleul dramei este metaforă. Că metafora reprezintă o celulă germinativă a operei, fie ea dramatică sau poetică, o declară cu insistență autorul în cîteva din eseurile și conferințele sale și în preferința repetat mărturisită pentru poezia lui Don Luis de Gongora. Numai metafora poate da stilului eternitatea mitică.

Metafora, flacăra jocului intuitiv introduce o lumină într-o lume. Imaginația, la rîndul ei, nu poate decît să releve realitatea preexistentă ; imaginația dă un contur, un desen precis vieții informe și continue, unde palpită infinitul virtualităților, infinitul numerelor [4]. Expresia dezvăluie tocmai raportul între dorință și realitate, dialectică inexorabilă a vidului.

---

[3] Este momentul nietzschean de „Gottlosigkeit".
[4] Dezvăluind, de fapt, raportul care există între om și lume (n.n.)

În *Yerma*, tragedia absenței este tragedia sterilității. Yerma, care vrea să aibă un copil, este frustată de sterilitatea bărbatului. Drama începe cu o aspirație (minciuna vitală, care maschează absența) și se termină cu negația (asasinarea bărbatului). Începe cu un cîntec de leagăn și se termină cu un bocet.

Dimensiunea transcendentalizată aici este singurătatea, introvertirea din mitul lui Narcis. Yerma este un Narcis pur. Ea nu comunică cu ambianța, decît în măsura în care aceasta reprezintă imaginea ei multiplicată. Astfel, simțul patetic al maternității se confundă cu simțul feminității absolute. Pentru Yerma, iubirea nu este sexuală, ci genetică, deoarece ea știe că oglindirea perfectă, oglindirea tuturor posibilităților ei de femeie nu se află în bărbat, ci în copil. Și Yerma vrea să se măsoare, să se verifice, să se vadă ; numai copilul poate cuprinde ca în apele limpezi ale lacului lui Narcis, imaginea absolută ; bărbatul este doar una din multiplele oglinzi, care deformează cu unghiurile ei de refracție sau cu apele ei murdare.

Iată semnificația strigătului tragic al Yermei, care nu poate descoperi în soț pe viitorul tată, ci numai un amant.

Dorința acoperă isteric vidul, devenind halucinație. Yerma se crede însărcinată și aduce imnuri fecundității în clamări lirice de mitomană.

Asasinatul din final, care și-ar găsi o explicație psihologică în nevroză, în această ambianță echivalează doar cu spargerea unei oglinzi care nu răspunde realității, cu spargerea unei oglinzi false : „porque he matado a me hijo“ — strigă Yerma patetic.

Aparent, *Yerma* este construită pe ideea realismului dramatic. Ea se revendică în concepția dramaturgului din Calderon, prin înclinația spre meditație filozofică și prin exprimarea în contraste bine echilibrate. (Calderon n-a considerat niciodată faptul material, fără a-l situa în conexiunea lui generalizatoare). În realitate, drama își are sorginta în nucleu. „Yerma“ ar fi astfel un monolog tragic, încercuit de scene de toate nuanțele și culorile care, parcă ar veni să apere elementul central. Scenele variate (tabloul spălătoreselor, al pelerinajului) sînt orizontale, dar în ansamblu își relevă verticalitatea, căpătînd semnificațiile întregului. Dincolo de grotesc, refac oficiul dionisiac, momentul de naștere al tregediei. Prin însumare, se realizează ambianța orgiastică, ambianță în care se consumă gestul final al Yermei.

Fantasticul (scena vrăjitoarelor și cea a diavolului cu nevasta sa) nu are o funcțiune evazionistă, ci una explicativă, alegorică, fiind stilizat pînă la „raționalizare“.

De altfel, prețiozitatea, scrupulozitatea, deopotrivă intelectuală și afectivă, este corelativă impasibilității lui Paul Valéry ; operele pure sînt destinate să provoace o emoție eliberată de toate elementele străine artei.

În opera dramatică, stilizarea, raționalizarea — care este de fapt o „abstractizare impersonală“ [5] — va avea ca rezultat transformarea tragediei într-un obiect artistic personal și universal în același timp. Expresia va fi un patetism pur, rece, „obiectiv“. Tragedia începe să semene cu o dramă romană

[5] Vezi și mărturisirile în legătură cu activitatea lui „La Barracca“ și proiectele sale dramatice în *M. Laffranque — Les idées esthétiques de F. G. Lorca*, Paris, 1957, p.

de Seneca, în care barocul anulează barocul. Acumulări plastice în echilibru arhitectonic : coloane solitare, imagini în desen precis (obsesia preciziei dă parcă și fumului contur), un decor fără culoare (anti-maur), fără fioriturí (anti-baroc), vertical și gol. Aceasta este „casa Bernardei Alba", Alura romană nu constă numai în elementul decorativ ; de Seneca ne amintește beția rece, pe care o respiră atmosfera ; poetul spaniol convertește însă stoicismul din valoare în negație (voluptatea claustrării se ascunde în rigiditate). Absența în casa „Bernardei Alba" stă tocmai în minciuna virtuții ; o castitate paroxistică și funciară nu mai este militantă. În acest spațiu închis, virtutea nu se poate elibera și se hrănește din ea însăși, așa cum se hrănește scorpionul. Vidul, pînă să rămînă descoperit, se exprimă felurit de la senzualitatea dementă a Adelei la fascinantul maleficiu al mamei.

Lui „deus ex machina" i-au luat locul acum larii casei, tradiționala onoare spaniolă. Onoarea [6] nu poate acoperi absența, care — goală — în final își află cea mai angoasată expresie : tăcerea.

Bernarda : „Nu vreau lacrimi, moartea trebuie privită în față. Tăcere. Am zis să tăceți. Lacrimile pentru cînd veți fi singure. Ne vom cufunda toate într-o mare de doliu. Tăcere, am spus (Tăcere !)"

RESUMEN

El estudio establece como esquema trágico la tragedia de la ausencia, persiguiendolo en la relación entre el destino (la esencia) y el héroe sublime. En esta estructura tragico no funciona más la opción, la tragico definiéndose precisamente por la imposibilidad de la elección. El trabajo trata desde un punto fenomenológico el concepto de angustia y los reflejos existencialistas de los textos drmáticos. Naturlamente que no faltan del analis de la obra de los dos poetas las determinaciones historicas y los limites de su ideologia.

[6] În teatrul secolului de aur, la Calderon, El pundonor avea compensatoriu remediu morții. (n.n.)

10

SEMNIFICAŢIA ESTETICĂ A „CARACTERELOR" LUI LA BRUYÈRE

MIHAIL FORAI

PE la sfîrşitul secolului al XVII-lea, mai precis în 1868, apărea la Paris sub îngrijirea editorială a librarului Etiénne Michallet, un volum intitulat *Caracterele,* al cărui autor era Jean de la Bruyère, fost elev al Oratorienilor. La Bruyère a început să se facă cunoscut în cercurile literare abia după 1684 cînd, datorită prieteniei cu Bossuet şi protecţiei pe care acesta i-o acorda, a fost introdus în casa prinţului Condé la Chantilly, unde a devenit preceptor al ducelui de Bourbon. Se pare totuşi că La Bruyère era preocupat de elaborarea cărţii sale încă înainte de a fi fost introdus în casa lui Condé. Şederea la Chantilly nu va face decît să-i ofere un nou teren de observaţie şi totodată cadrul necesar desăvîrşirii operei sale. Imediat după publicare, *Caracterele* au fost primite cu mult interes de către cititori, dar totodată şi puternic puse în discuţie de unii literaţi ai epocii. Donneau de Visé, contemporan al lui La Bruyère şi director al ziarului *Le Merçure Galant* a afirmat că această carte are un succes de scandal. Într-adevăr, pentru epoca respectivă *Caracterele* aveau o compoziţie originală, dar nu toţi şi-au dat seama de la început de adevărata lor semnificaţie. În realitate, scandalul era provocat de adversarii lui La Bruyère din cauza unor portrete literare critice pe care *Caracterele* le conţineau. Succesul crescînd al cărţii este totuşi reliefat de faptul că în următorii şapte ani de la apariţie au fost scoase alte nouă ediţii. În acea epocă literatura clasică de origine greco-latină ca şi cea franceză care se conforma doctrinei estetice elaborate de Aristotel şi teoretizată în Franţa de Nicolas Boileau, erau la modă, dar apăruseră şi o serie de puncte de vedere diferite care au declanşat polemica. Cu un an înaintea publicării *Caracterelor,* deci în 1687, izbucnise „La Querelle des Anciens et des Modernes" („Disputa dintre Antici şi Moderni") cum este numită cunoscuta polemică literară de la sfîrşitul secolului al XVII-lea. Apariţia *Caracterelor* la scurt timp după declanşarea discuţiilor în acest domeniu, nu este întîmplătoare şi totodată infirmă opiniile celor ce afirmaseră că această carte este rezultatul unei întîmplări şi că ar fi urmărit doar să provoace un scandal prin portretele literare critice pe care le conţinea. Trebuie subliniat şi faptul că în primele ediţii publicate de La Bruyère, aceste portrete erau în număr redus, deci, încă de la început, intenţia autorului era cu totul alta decît aceea de a de-

clanşa o polemică „sterilă" aşa cum au încercat să acrediteze ideea Donneau de Visé sau Bernard de Fontenelle. De altfel, referitor la La Bruyère, critica literară, istoriile literare şi chiar manualele ne-au dat o imagine destul de simplistă şi didactică, nesesizînd complexitatea unor idei emise de acest scriitor clasic. Exegeţii lui La Bruyère s-au oprit cu precădere asupra portretelor satirice ale *Caracterelor* analizînd mai puţin ideile estetice şi filozofice ale autorului. Gustave Lanson este, de exemplu, unul dintre istoricii literari care referindu-se la La Bruyère, priveşte opera sa într-un mod simplist.

Prezentul studiu îşi propune să sesizeze şi să analizeze tocmai aceste aspecte din *Caracterele* lui La Bruyère, o carte capitală a clasicismului, în realitate ultima mare operă literară franceză a secolului al XVII-lea.

Primul, şi de altfel şi cel mai însemnat capitol al *Caracterelor*, se intitulează „Despre creaţiile artistice". Scopul autorului este de a face un tur de orizont asupra literaturii contemporane lui, fără a neglija însă principalele opere ale secolelor trecute. Ceea ce urmărea în realitate La Bruyère era de a face o analiză critică asupra literaturii franceze conformă cu propria doctrină pe care şi-o crease.

Uneori, exegeţii lui La Bruyère pun în paralel primul şi ultimul paragraf la capitolului I, vrînd să demonstreze că acesta rămîne un simplu partizan al imitării anticilor. „Totul s-a spus şi noi ne-am ivit prea tîrziu..." şi paragraful 69 : „Horaţiu sau Boileau au spus-o înaintea sa. Te cred pe cuvînt, dar eu am spus-o ca fiind un bun al meu. Oare nu pot gîndi şi eu, după dînşii un lucru adevărat, pe care îl vor mai gîndi şi alţii după mine" [1]. Această afirmaţie de la sfîrşitul primului capitol nu trebuie înţeleasă ca fiind o simplă acceptare necritică a esteticii clasice. Cert este însă faptul că La Bruyère rămîne partizanul autonomiei formei.

Critic literar care a sesizat asemenea lucru a fost Paul Morillot : „Este vorba de introducerea în elaborarea operei de artă a elementului subiectiv pe care şcoala clasică a crezut că poate să-l elimine. La Bruyère revendica autonomia formei" [2]. Ideea însă nu-i aparţine întru totul lui La Bruyère. El o preia de la La Fontaine, care în 1687 adresa lui Daniel Huet, episcop de Avranches, o celebră epistolă demonstrînd necesitatea imitaţiei creatoare, atacîndu-l pe Charles Perrault. Originalitatea va consta nu numai în exprimarea adevărului într-o formă perfectă, ci în primul rînd în maniera proprie de a face acest lucru.

Înainte de a analiza în detaliu doctrina estetică a moralistului francez şi a trage concluziile ce se impun, trebuiesc trecute în revistă reflexiile critice făcute de acesta la adresa scriitorilor contemporani lui şi a celor mai de seamă care l-au precedat. Reflexiile lui încep de la paragraful 37 al capitolului „Despre creaţiile artistice". În epistolele şi scrisorile lui Guez de Balzac şi ale lui Vincent Voiture, La Bruyère sesizează prezenţa unei originalităţi fără egal pînă atunci în literatura franceză, doar doamna de Sévigné reuşind să-l depăşească. Este subliniată însă modernitatea lui Guez de Balzac în raport cu epoca respectivă, faţă de Vincent Voiture care era mult mai legat de mo-

---

[1] La Bruyère, *Caracterele*, Ed. pt. literatură, 1968, cap. 1 ; p. 132.
[2] Paul Morillot, *La Bruyère*, Ed. Hachette, 1904, p. 70.

delele antice. În paragraful 38 al aceluiaşi capitol, sînt atacate o serie de procedee folosite de Molière în comediile sale. Remarca se adresează în primul rînd prea frecventei folosiri a expresiilor populare. Molière foloseşte aceste elemente cu scopul de a pune mai bine în evidenţă cadrul social şi psihologia personajelor sale. În concepţia lui La Bruyère însă, artisticul, frumosul trebuiau să aibă întîietate. Comparaţia făcută cu Terenţiu nu este decît un pretext, moralistul susţinînd în realitate ideea perfecţiunii formei şi a operei literare concise, al cărui exemplu fusese dat de Antichitate. Estetica clasică operase o separaţie netă între tragedie şi comedie din punct de vedere al purităţii genurilor. Tragedia şi poemul eroic se caracterizau prin folosirea lui „sermo gravis", cărui exemplu fusese dat de Antichitate. Estetica clasică operase o separaţie netă între tragedie şi comedie din punct de vedere al purităţii genurilor. Tragedia şi poemul eroic se caracterizau prin folosirea lui „sermo gravis", în timp ce comedia foloseşte „sermo pedester". Dar ceea ce în doctrina clasică numim „les bienséances" nu permiteau folosirea stilului vulgar. Clasicismul lui Molière rezidă mai mult în sinteza operată între realismul psihologic şi realismul social al mediului analizat. În ceea ce-l priveşte pe La Bruyère, idealul său rămîne perfecţiunea prin conciziunea stilului, chiar cînd este vorba de o comedie. Necesitatea elaborării stilistice se impune pentru găsirea celei mai adecvate expresii care să nu şocheze bunul simţ, căci spune el : „Dintre toate felurite expresii care pot reda o singură cugetare a noastră, numai una este potrivită"[3]. În continuarea capitolului „Despre creaţiile artistice", el face o comparaţie între Malherbe şi Thèophile de Viau. La Malherbe este subliniată cunoaşterea „naturii", prin opoziţie cu stilul lui Thèophile de Viau, care conserva numeroase elemente baroce. După cum se ştie, pentru clasici adevărul este reprezentat doar de natură. Totuşi, natura oferă şi multe imperfecţiuni. De aceea, La Bruyère nu admite amestecul Adevărului (La Vérité), care în fond reprezintă perfecţiunea, cu natura prezentînd imperfecţiuni. Înaintea criticilor literari moderni, ca de pildă René Bray, La Bruyère operează această distincţie între natură şi adevăr. Comparaţia Malherbe-Théophile de Viau şi criticile aduse acestuia din urmă se bazează tocmai pe această distincţie de origine carteziană în gîndirea lui La Bruyère.

Paragraful cel mai cunoscut al primului capitol al *Caracterelor* este acela în care La Bruyère face o profundă analiză a structurii dramatice a teatrului lui Corneille şi Racine. Paragraful 54 al acestui capitol debutează cu reflecţii asupra lui Corneille. De altfel, Corneille era în epoca respectivă cel mai discutat autor dramatic, din cauza particularităţilor pe care teatrul său le prezenta. *Sentimentele Academiei despre Cid*, din 1637, sînt exemplul cel mai elocvent. Boileau nu se pronunţase încă asupra artei lui Corneille. Va face acest lucru abia în 1694 în capitolul al şaptelea al „Reflecţiilor despre Longin". Doar un poet astăzi uitat, Longepierre, încercase în 1686 o comparaţie între Corneille şi Racine, fără însă a putea să se ridice la nivelul celei făcute de La Bruyère. Iată avizul lui la Bruyère : „Corneille nu poate

[3] La Bruyère, *Caracterele*, Ed. pt. Literatură, 1968, cap. I, parag. 17, p. 93.
[4] La Bruyère, *Caracterele*, Ed. pt. literatură 1968, cap. 1, paragr. 54, p. 20.

fi egalat în pasajele în care excelează ; are în cazul acesta un caracter original, cu neputință de imitat, dar este inegal. Primele lui comedii sînt uscate și lipsite de viață și nu-ți îngăduiau să speri că avea să ajungă mai tîrziu atît de departe ; iar ultimele te fac să te miri că au putut să cadă de la o atît de mare înălțime" [4]. Cînd autorul *Caracterelor* vorbește de inegalitate, el se referă fără îndoială la reminiscențele baroce din teatrul cornelian. Totuși originalitatea lui Corneille este scoasă în evidență „Ceea ce a fost într-însul mai presus de orice a fost talentul, pe care îl avea sublim și căruia i-a datorat unele dintre versurile lui" [5].

Trecînd la Racine este relevat echilibrul și perfecțiunea construcției acestei opere dramatice, axate pe studiul psihologic al naturii umane. „Se pare că există mai multă asemănare în piesele lui Racine, care năzuiesc ceva mai mult către același lucru ; dar Racine este egal, susținut și mereu același pretutindeni, fie în ceea ce privește țelul și desfășurarea pieselor lui, care sînt bine construite și armonioase, inspirate de bunul simț și de natură, fie în ceea ce privește versificația care este corectă, bogată în rime, elegantă, cadențată și armonioasă : discipol riguros al celor vechi, al căror exemplu în limpezimea și simplitatea ordinii l-au urmat cu strictețe.

Reflecțiile lui La Bruyère dovedesc profunda lui conștiință critică care sesizează noile tendințe precum și evoluția concepțiilor dramatice. Prin însuși acest fapt el nu poate fi considerat un spirit dogmatic al secolului clasic.

Pentru a completa viziunea de ansamblu asupra ideilor estetice ale lui La Bruyère trebuie analizat „Discursul de Recepție la Academie" și Prefața la acest discurs care este și mai importantă din acest punct de vedere. După cum se știe, prima lui candidatură din 1691 n-a avut succes datorită opoziției partizanilor Modernilor. Abia în iunie 1693 va fi ales membru al Academiei. După elogiile aduse lui Richelieu și abatelui Régnier des Marais, teoretician al clasicismului, La Bruyère dedică cîteva rînduri lui La Fontaine pentru originalitatea cu care acesta imită natura : „om unic în felul său de a scrie, pururi original, fie că născocește, fie că traduce, care și-a depășit modelele, el însuși model greu de imitat" [6].

Și aici este pusă în evidntă capacitatea scriitorului care, prin talentul și originalitatea sa, își depășește propriile modele. Aceeași originalitate este văzută și la Boileau. Bossuet și Fénelon sînt apreciați pentru calitățile lor morale și pentru originalitatea spiritului lor.

La începutul acestei prefețe el vrea să se disculpe de acuzațiile aduse de Fontenelle și de Thomas Corneille : „Mărturisesc că lîngă tablourile acestea care erau de comandă (este vorba de obligația de a lăuda pe rege, pe fondatorul și pe secretarul Academiei), am adăugat elogiul fiecăruia dintre oamenii de seamă care alcătuiesc Academia Franceză, care vor fi trebuit să mă ierte, dacă au băgat de seamă că, atît din dorința de a le cruța modestia, cît și din aceea de a evita zugrăvirea caracterelor, m-am ferit să mă ating de persoanele lor pentru a nu vorbi decît despre lucrările lor, cărora le-am adus laude

[5] Idem, p. 123.
[6] Idem, p. 360.

publice de mai mare sau mai mică întindere, după cum puteau pretinde subiectele pe care le-au tratat în ele" [7].

Este pentru prima dată în secolul clasicismului cînd se face această dicotomie, astăzi obișnuită între creatorul operei și opera propriu-zisă. Pentru a putea să-ți faci o opinie valabilă despre un scriitor, trebuie studiată în primul rînd opera, creația spiritului său (l'ouvrage de son esprit) care în fond îi explica geniul. De altfel, într-un adevărat spirit clasic La Bruyère își face cunoscută arta de a scrie : „Îngădui-mi-se aici o vanitate privitoare la lucrarea mea ; aproape sînt dispus să cred că pesemne portretele mele zugrăvesc bine omul în general, de vreme ce seamănă leit cu cîțiva indivizi și de vreme ce fiecare crede că recunoaște în ele figuri din orașul sau din ținutul lui. Am zugrăvit într-adevăr după natură, dar nu m-am gîndit totdeauna să zugrăvesc pe un anumit ins sau pe o anumită insă în cartea mea despre moravuri ; făcîndu-mă mai pretențios am mers mai departe, am luat o trăsătură de ici, o trăsătură de colo, și din aceste trăsături diverse, care puteau să se potrivească aceleiași persoane, am făcut portrete verosimile, căutînd mai puțin să-l distrez pe cititor prin caracterul zugrăvit, sau cum spun cei nemulțumiți, prin satirizarea cuiva, cît să le pun sub ochi cusururi de evitat și modele de urmat" [8].

Esența artei fiind ficțiunea, opera literară nu trebuie citită din punct de vedere strict referențial.

Adevărata artă literară se găsea în operele marilor clasici Racine, Corneille, La Fontaine. Partizanii modernilor aveau sensul evoluției istorice, dar literatura clasică nu putea să facă abstracție de măiestria artistică. În secolului al XVII-lea limba literară franceză intră în epoca modernă și operele marilor clasici își aduc o cotribuție decisivă.

Un alt aspect al doctrinei estetice a lui La Bruyère, este explicitarea problemei gustului.

Pentru el, esențialul era ca toate opiniile și sentimentele să fie supuse unui examen critic judicios, căci : „printre oameni găsești mai multă vioiciune spirituală decît gust ; sau mai bine zis, există puțini oameni a căror minte e însoțită de un gust sigur și de o critică judicioasă" [9]. Gustul sigur trebuie format cu ajutorul unei critici judicioase, făcută în realitate de rațiune. Subiectivitatea nu-și mai poate găsi locul aici. Apare deci distincția între gust și sentiment. Fiecare epocă avîndu-și propriul gust, acesta din urmă este mai degrabă subiectiv decît rațional. Problema relativității gustului este pusă de La Bruyère încă înaintea abatelui Du Bois. Conform opiniei lui Du Bos, sentimentul estetic nu se găsea în rațiune ci în simțămintele proprii. Pentru La Bruyère, rațiunea formează bunul gust. Evident, se va declanșa reacția sentimentului, căci logica carteziană subordonează forma fondului. Aceeași rațiune care dă naștere bunului gust trebuie să stea și la baza elaborării operelor desăvîrșite. Prin perfecțiune, autorul aspiră spre adevăr, spre universal : „În artă există o treaptă de desăvîrșire, cum există o treaptă de bunătate

[7] Idem, p. 340.
[8] Idem, p. 349.
[9] Idem, p. 89.

sau de maturitate în natură. Cel care o simte și ține la ea, are gustul desăvîrșit; cel care nu o simte și ține ba la una, ba la alta are un gust amăgitor. Există așadar și gust bun și gust prost și despre gusturi se discută cu drept temei“ [10].

Pentru a ajunge însă la perfecțiune, trebuie găsite mijloacele cele mai adecvate care totodată marchează propria originalitate a creatorului: „Dintre toate feluritele expresii care pot reda o singură cugetare a noastră, numai una este potrivită. N-o întîlnim mereu, cînd găsim sau cînd scriem; este totuși adevărat că există și că oricare alta e slabă și nu-l mulțumește cîtuși de puțin pe un om de duh care vrea să fie înțeles“ [11]. Originalitatea și perfecțiunea formei sînt deci necesare căci: „scrierea unei cărți este un meșteșug ca și făurirea unei pendule; pentru a fi scriitor se cere ceva mai mult decît talent“ [12]. Această ultimă reflecție sintetizează admirabil modalitățile de creație literară. Regulile și spiritul nu sînt de nici un folos dacă genialitatea este absentă: „Tot talentul unui scriitor constă în a defini bine și a zugrăvi bine. Moise, Homer, Platon, Vergiliu, Horațiu nu sînt mai presus de ceilalți scriitori decît prin expresiile și prin imaginile lor; ca să scrii firesc, puternic și cu gingășie, trebuie să dai grai adevărului“ [13].

Se poate deci observa că admirația lui La Bruyère pentru scriitorii antici nu era rezultatul unei mode literare sau a unui capriciu al spiritului. Marii scriitori ai antichității și-au cucerit locul în istorie prin originalitatea lor, prin geniul lor. Ei au reprezentat aspirațiile vremii lor și prin aceasta au trecut în istorie. Avem deci de-a face cu o admirație de principiu, nu cu una servilă generată de incapacitatea creatoare.

La Bruyère ne dă în primul capitol al cărții sale ca și în „Discursul rostit la Academie“ și în Prefața acestuia o privire de ansamblu asupra fenomenului literar al epocii sale. Influența raționalismului cartezian este evidentă prin examenul critic la care sînt supuse atît opiniile Modernilor, cît și cele ale partizanilor anticilor. Totodată el își dă seama că pentru epoca respectivă regulile clasice de creație erau absolut necesare. În ceea ce privește gustul, acesta trebuie să fie selectiv și ghidat de rațiune.

Prin subtilitatea aprecierilor sale critice asupra scriitorilor contemporani sau a celor mai importanți care l-au precedat. La Bruyère poate fi considerat un precursor al criticii literare franceze. Prin importanța acordată perfecțiunii necesare oricărei opere de artă, se resimte aspirația spre universal, spre valorile perene.

RÉSUMÉ

Cette étude se propose de saisir les plus significatifs éléments de la pensée esthétiques de La Bruyère qui font des „Caractères“ le dernier grand ouvrage littéraire du siécle classique.

[10] La Bruyère, idem, p. 88—89.
[11] Idem, paragr. 17, p. 93.
[12] Idem, paragr. 3, p. 86.
[13] Idem, p. 90.

On analyse les idées exprimées par La Bruyère dans le premier chapitre *Des Ouvrages de l'esprit*, qui d'ailleurs est le plus important des *Caractères*, de même que les opinions critiques émises dans le *Discours* qui complète les vues de La Bruyère.

L'influence du cartésianisme est évidente par l'examen critique auquel sont soumises les opinions des partisans des Anciens de même que celles des partisans des Modernes.

La Bruyère essaie de donner une définition du sublime avant celle que donnera un siècle plus tard Vauvenagues. Selon l'opinion de la Bruyère, le sublime peint le vrai par un sujet choisi ; en même temps il représente la plus parfaite expression de la vérité. L'originalité, la perfection de la forme, la nécesité du génie créateur, l'art moralisateur, constituent les éléments essentiels de la doctrine esthétique de La Bruyère.

11

UN FAUST AL ROCOCOULUI

TUDOR OLTEANU

NICI un alt scriitor nu este mai seducător prin felul în care, în *Le Diable amoreux* (Dracul îndrăgostit — 1772), a revelat demonismul galant al secolului al XVIII-lea decît Cazotte. În peisajul romanesc al epocii, vestimentația miraculoasă era o modă [1]. Elementelor miraculoase — prezente în *Sofaua* lui Crébillon-fils, în *Bijuteriile indiscrete* de Diderot, *în Angola, istorie indiană* de La Morlière sau în *Nocrion, poveste alobrogă* de Caylus-europeanul din secolul luminilor le conferă o funcție alegorică. Miraculosul este fața galantă a unor mistere erotice, calea prin care tragediile sentimentale se transformă în farse amoroase. Veștedului paradis biblic, literatura libertină îi opune naturalețea, eliberarea de gravitatea artificială și asceza nefirească. Înainte ca demonul să devină în ochii romanticului un negator absolut al injusteții divine, înainte ca diavolul să reprezinte actul uman de răzbunare împotriva iresponsabilității dumnezeiești, dracul — biblic agent al răului — a trecut prin ipostaza grațioasă a rococoului. Dracul era în secolul al XVIII-lea o ființă galantă, perfect sociabilă, nu un zeu al urîtului, ci un Eros la vînătoare de prejudecăți.

În secolul al XVIII-lea, există o adevărată alchimie iluministă, ecou ultim al unui îndepărtat ev mediu. Subteranele misterioase sînt supuse criteriilor de ordine și limpezime ale edificiului filozofic. Din aceste rădăcini se ridică și Faust al lui Goethe :

„Din astă pricină m-am închinat magiei, pe-ndelete,
Nădăjduit-am prin a duhului putere și cuvînt
Să mi se dezvălească vreunul din secrete...“ [2]

În *Dracul îndrăgostit*, Cazotte se referă și el la „aventurile spiritului, lansat în descoperirea unei lumi suprapămîntene“ [3]. Unul din personajele sale, dom Quebracuernos, încearcă să-și explice miraculosul prin *Demonomania*

---

[1] Cf. M. L. Dufesnoy, *L'Orient romanesque en France. Étude d'histoire et de critique littéraire*, Beauchemin, Montréal, 1946.

[2] Goethe, *Faust*, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 50.

[3] Lucien Maury, *Cazotte ou la revanche de l'enfer*, în Cazotte, *Le Diable amoreux*. Éditions Stock, Paris, 1949, p. XI.

lui Bodin și prin *Universul încîntat* al lui Bekker. Dar, dracul lui Cazotte este mai evoluat decît originarul religios, „este îmbogățit cu experiențe recente“ [4]. Cu alte cuvinte, „omagiul lui Belzebuth“ este făcut în urma unor experiențe de viață iluministă. De altfel, autorul *Dracului îndrăgostit* — admirat mai tîrziu de un Gérard de Nerval — avea un sumbru dar al profeției. Sfîrșind el însuși pe eșafod, Cazotte prevestise, încă din 1788, sfîrșitul iluminismului : epoca luminilor a făcut ca „superstiția și fanatismul să cedeze locul filozofiei“, a militat pentru domnia rațiunii, dar va duce la inaugurarea — printr-o „mare și sublimă revoluție“ — la un nou tip istoric de fanatism. Voltaireienii vor purta otrava asupra lor, pentru a o avea în caz de nevoie, căci, „în numele filozofiei, umanității, libertății“, „sub domnia libertății ei vor sfîrși astfel“ ; „și va fi într-adevăr domnia Rațiunii, fiindcă atunci ea va avea temple, iar în întreaga Franță nu vor mai exista în acea vreme decît temple ale Rațiunii“ [5]. După decenii de propovăduire a unor idei negatoare, epoca își simțea aproape sfîrșitul ; negator al fanatismului, secolul luminilor va da naștere unui nou fanatism.

Există o legătură profundă între operă și actul vizionar. Conștient că se află la o răscruce a istoriei, Cazotte a arătat ce imensă moștenire de ignoranță și violență refulată a lăsat posterității contestatara sa epocă. Pe baza acestei viziuni și-a construit *Dracul îndrăgostit*. Printre romancierii libertini, Cazotte atacă prejudecăți de tot soiul. „Faceția sa lugubră“ reprezintă același nonconformism al omului luminilor, adresat realităților trecute și viitoare. A știut că atitudinea negatoare va deveni incomodă pentru „seriozitatea“ timpurilor viitoare : un Voltaire — în ciuda admirației postume — n-ar fi putut ajunge iacobin, pentru simplul motiv că luciditatea sa ar fi sfîrșit prin a fi supărătoare. Ca scriitor al secolului luminilor, a refuzat să devină un melancolic furios și a intuit ceea ce, mai tîrziu, va sancționa un Stendhal : „Pînă acum mă bucuram gîndindu-mă că Revoluția franceză a întemeiat instituții atît de frumoase, deși încă umbrite de norii de după erupție. De abia de o bucată de vreme am început să nutresc vag ideea că ea a izgonit *allegria* din Europa pe un secol probabil.“ [6].

Dracul îndrăgostit eternizează una din ultimile clipe de allegria ale rococoului. Formula narativă prin care își construiește Cazotte romanul este integrabilă „ficțiunii non-fictivului“ : autorul nu-și asumă decît rolul de editor al unui text străin, în care eroul își relatează singur viața. Publicarea lui se explică, în primul rînd, prin faptul că naratorului îi trezește plăcerea rememorării, iar, în al doilea rînd, pentru că reprezintă o frumoasă lecție morală. Este o pildă cu următoarea morală : „un bărbat care are capul amețit de dragoste este deja demn de plîns“ ; „cînd o femeie nostimă este îndrăgostită de el (...), cînd vrea cu tot dinadinsul să se facă iubită, e dracul“ [7]. Valoarea sa morală constă în expunerea istoriei despre seducția implacabilă. Diavolul este agentul atotputernic al agresiunii amoroase — și dacă ne gîndm la *Kir*

[4] Lucien Maury, op. cit., p. IX.
[5] Cazotte, op. cit., pp. 154—156.
[6] Stendhal, *Jurnal*, E.L.U., București, 1971, pp. 356—357.
[7] Cazotte, op. cit., p. 67.

Ianulea al lui Caragiale — este dotat cu calităţi superlative feminine, capabile să învingă rezistenţa oricărui alt diavol. Pentru Cazotte, el justifică fragilitatea echilibrului interior dintre „omul stăpîn pe sine însuşi" şi „omul animal". În *Anunţul editorului*, el prefaţează parabola naratorului printr-o altă parabolă : francezii obişnuiesc să meargă în anume grote (scopul : „faire des évocations"), unde unele „vilaines bêtes" — strigîndu-le în italiană : Che vuoi ? — le oferă cîte un „petit animal" ; în cazul că se încheie contractul dorit de ambele părţi, „animalul devine stăpîn, stăpînul devine animal" [8].

Rememorîndu-şi viaţa, Alvare Maravillas (numele sugerează „minunea") reia procesul prin care a devenit „animal". În acest sens, e interesant de subliniat faptul că Nerval îl compară pe Cazotte cu Apuleius : „*Dracul îndrăgostit* este al nostru *Măgar de aur*..." [9] Ascendenţa sa spaniolă are o motivaţie precisă. Colorarea „spaniolă" a perspectivei narative are aceeaşi funcţie ca şi cea „persană" la Montesquieu (*Scrisori persane*) sau cea „africană" la Diderot (*Bijuteriile indiscrete*). Ea aparţine unui eu de o excepţională masculinitate, oricînd tentat spre aventură ; este ales un eu incapabil în gradul cel mai înalt de a fi lucid. De aceea, Alvare va trebui să-i adreseze dracului disperatul său „aveţi puţintică răbdare" : „Lăsaţi-mă să mă calmez suficient, ca să devin capabil de a lua o hotărîre" [10]. Se adaugă şi alte motive : spaniolul indică fanfaronul în iubire ; dar este, în acelaşi timp, un spirit religios, trăind din plin opoziţia dintre virtute şi păcat ; mai mult chiar, este un supus al inchiziţiei, oricînd dornică să ştie de ce natură sînt legăturile intime ; în fine, el este spaniol pur şi simplu pentru a fi altfel decît cititorul textului francez, căci „francezii nu sînt spanioli" [11].

Calităţile aparţin ambelor ipostaze ale lui Maravillas, narator şi personaj. Din ele se naşte naraţiunea, dar şi necesitatea de a o comunica. Altfel spus, e în stare să se lase sedus de drac, dar are şi curajul să o povestească. Istoria seducţiei o rezumă chiar diavolul : „Tu ai venit să mă cauţi ; eu te-am urmat, servit, favorizat ; în fine, am făcut ce-ai vrut. Eu doream posesia ta şi trebuia, ca să ajung acolo, tu să fi cedat de bună voie... ştiai cui te dăruiai şi n-ai fi putut să te prevalezi de ignoranţă. De aici înainte, legătura noastră, Alvare, e *indisolubilă*..." [12].

Experienţa lui Alvare pune în lumină un sistem de adevăruri pentru a cărui impunere secolul al XVIII-lea făcuse o teribilă risipă de energie. În ea se citeşte empirismul lui Locke, teoria tipurilor climatice a lui Montesquieu, pledoaria pentru toleranţă a lui Voltaire, ireligiozitatea *Omului maşină* a lui La Mettrie etc. Înaintea experienţei, Alvare este un naiv şi un ignorant ; neputînd afirma sau nega ceva anume, el îşi dezvăluie puritatea naturală (son naturel) şi calităţile virtuale (la droiture de l'esprit). Excitat de curiozitate, „cea mai mare pasiune a sa", Alvare descoperă uşor limitele cunoştinţelor obişnuite şi ghiceşte „sfera elevată" spre care un oarecare Soberano, cunoscător

---

8 Cazotte, op. cit., p. 68.
9 Cf. Lucien Maury, op. cit., p.. XVIII—XIX.
10 Cazotte, op. cit., p. 88.
11 Ibidem, p. 68.
12 Ibidem, p. 139.

al *Cabalei*, îl ajută să se lanseze ; ignorant şi curios, are aptitudinile necesare pentru a privi spectacolul lumii. Impulsiv, Alvare intră într-o misterioasă lume supranaturală, înainte însă de a avea idei despre aceea naturală. De aceea, va rămîne suspendat între cele două lumi, fără să poată face din una oglinda celeilalte, fără să-şi poată stabili de la un moment la altul registru de existenţă. Nu-i rămîne ca autentic spaniol şi cavaler decît să se stăpînească, să lupte împotriva propriei slăbiciuni. Ajunge astfel în aceeaşi postură cu Don Quijote : îi este imposibil să îşi dea seama pe ce lume se află, dacă vede cu adevărat ceea ce vede. În absenţa bunului simţ al lui Sancho, dilema sa devine atotputernică : între posibilitatea ca el să interpreteze greşit esenţa lucrurilor şi posibilitatea ca dracul să fi falsificat aparenţa lor este incapabil să aleagă.

În tradiţia motivului faustic, Goethe se va servi mai tîrziu de diavol pentru a-i oferi omului cunoaşterea prin iubire. La Cazotte, suferinţa provocată de intermedierea diabolică este mai gravă, întrucît diavolul este aici propriul său intermediar. Sedus de frumuseţea umană, dracul apare el însuşi pe pămînt şi îl obligă pe Alvare să participe la „nunta cosmică" fără să-l scoată din timp şi spaţiu. Decorul întîlnirii lor sînt ruinele de la Portici. În acest spaţiu predispus interferenţei dintre real şi fantastic, Alvare reflectează ca un romantic : „Iată puterea timpului asupra operelor orgoliului şi dibăciei oamenilor" [13]. Stăpînit de ideea contrastului dintre nemurire şi efemeritate umană, Alvare îndeplineşte ritualul invocării cu un efort care îi amorţeşte simţurile (îşi aduce aminte că „nici o lumină exterioară nu putea pătrunde şi că era cea mai perfectă linişte"). Cu atît mai şocantă este viziunea „odioasei fantome", icoana nepieritoare a diavolului : „un oribil cap de cămilă, atît prin mărime cît şi prin formă". În termenii lui Goethe, Alvare descoperă fenomenul originar al diavolului. Sublimul perspectivei îl înfioară pe Alvare („niciodată un fanfaron nu s-a găsit într-o criză mai delicată"), dar „se face stăpîn pe spaima sa" şi, senioral, îl angajează în serviciul său, obligîndu-l să ia chipul — obişnuită metamorfoză drăcească, prezentă şi la Goethe — de cîine. Intervine doar o vagă suspiciune, întrucît Alvare constată că animalul se dovedeşte a fi femelă.

Între nobilul din Estramadura şi diavol nici un pact nu este posibil. Prea mîndru şi stăpîn pe sine, omul nu acceptă condiţii. Prea puternic pe armele sale, diavolul nu insistă, dar îl avertizează că va face tot ce e posibil pentru „a-l dezarma şi a-i place [14]. Ca în *Măgarul de aur*, zeul se va răzbuna pe om pentru că nu-şi face datoria. Iscusinţa diabolică, fapt previzibil, întrece orice măsură : metamorfozat în paj, stîrneşte „surpriza, plăcerea şi neliniştea" ; preschimbat în cîntăreaţa Fiorentina, admiraţia pentru mîna sa angelică — „cînd albă, cînd purpurie", ale cărei degete se termină „în unghii de o formă şi graţie inamaginabilă" [15] ; ca Biondetta, covîrşeşte prin graţia buclelor sale „blond-cendré". Pentru Maravillas, ispita este imensă şi-i arată, vorba lui Faust, că „înfiorarea e a omului supremă calitate" [16] : „eram emoţionat pînă

[13] Cazotte, op. cit., p. 73.
[14] Ibidem, p. 77.
[15] Ibidem, pp. 79—80.
[16] Goethe, op. cit., p. 304.

în adîncul sufletului și aproape uitasem că eu eram creatorul încîntării ce mă răpea“ [17].

Tensiunea dintre sacru și profan se răsfrînge asupra personajelor și le dedublează. În Alvare, se declanșează lupta între puterea de a refuza darul sacru și omeneasca tentație; în Biondetta, conflictul între forța de a amîna intrarea în posesia omului și divina tentație. În această dilatare a opoziției dintre asceza nefirească și incandescența naturală, Cazotte este contemporanul lui Diderot din *Călugărița* sau al lui Duclos din *Istoria doamnei de Luz*; el nu tinde ca Rousseau în *Noua Eloiză* spre mitul purificării, ci, din contră, spre demonstrarea incapacității cenzurii raționale de a înfrînge firea. Pentru a se salva, Alvare își dictează sieși să nu uite de dubla natură a Biondettei. Pendulînd însă între imaginea primă a cămilei și cea diafană, el constată în cele din urmă că „în van se forțează să lege de acest obiect răpitor ideea fantomei înspăimîntătoare“; în conștiința sa, opoziția se șterge prin convingerea că „prima apariție“ are doar valoarea de contrast, „servește la revelarea încîntării celei din urmă“ [18]. Personajul lui Cazotte ilustrează comic apriga dispută sentimentală dintre virtute și păcat, dispută cu numeroase victime în romanul secolului al XVIII-lea — la Ricardson, Rousseau sau Goethe. Cazotte îi conferă dimensiunile maxime, atracția fiind cu atît mai mare cu cît forma zeiască a diavolului atinge perfecțiunea, iar respingerea cu atît mai violentă cu cît în spatele ei persistă amintirea cămilei grotești. Zbuciumatul Alvare stîrnește pînă și mila diavolului: „Don Alvare, ce nenorocire vi se întîmplă? [19].

Dezvoltarea conflictului are o concentrare dramatică. Alvare-naratorul relatează din istoria tentației doar treptele esențiale. Primul act se desfășoară la Neapole, unde el fusese căpitan în gărzile regale. În această secvență, el are încă puterea să o întrebe: „Voi putea să mă despart de dumneavoastră cînd voi dori?“ Înclinația spre frumusețea Biondettei este oprită de un gînd amar: „Ah! Biondetta! de nu ați fi o ființă fantastică, dacă nu ați fi acel urîcios dromader...“ [20] Diavolul îi răspunde printr-o furtună de reproșuri; alegerea de a se face om l-a degradat, iar reparația nu ar putea să-i vină decît dintr-o unire cu omul. Îi propune chiar formula de jurămînt: „Spirite care te-ai legat de un corp numai pentru mine și numai pentru mine, accept vasalitatea ta și îți acord protecția.“ [21] La indecizia eroului, fosta cămilă reacționează furios („sînt a voastră, strigă ea cu înfrigurare; aș putea deveni cea mai fericită dintre toate creaturile“ [22]). Al doilea act se petrece în decor venețian, propice unei adînciri sincere a afecțiunii reciproce. Biondetta se decide să-i dovedească lui Maravillas că, în ciuda originii divine a spiritului său, corpul este de proveniență umană; atacată și rănită de ucigași plătiți, ea sîngerează și ajunge în pragul morții. Remușcările lui Alvare acoperă într-un văl al uitării icoana de la Portici. Un vis în care îi apare pioasa și prea creștina sa mamă îl destramă. În convalescență, Biondetta reia ofen-

---

[17] Cazotte, op. cit., p. 80.
[18] Ibidem, p. 85.
[19] Ibidem, p. 86.
[20] Ibidem, p. 85 și p. 89.
[21] Ibidem, p. 89.
[22] Ibidem, p. 85.

siva : își alcătuiește o genealogie mai puțin odioasă („sînt silfidă de origine și încă una dintre cele mai considerabile") ; îl măgulește (numai vitejia sa a făcut ca „silfii, salamandrele, gnomii" să se decidă a-i „acorda supremația") ; îl convinge că a renunțat la nemurire pentru a trăi „fericirea de a iubi și a fi iubită". Cînd spaniolul mai află că este destinat prin ea să ajungă regele lumii, se decide să se însoare. Diavolul se apropie de triumf și își permite deja să-i vorbească despre inferioritatea omului, care nu se poate bucura „dacă nu zărește o fericire mai mare în perspectivă" [23]. Alvare îi mai cere doar o amînare, pentru a cere binecuvîntarea mamei sale. Odată mai mult, Biondetta vorbește în numele veacului : „Prejudecățile sînt născute în voi în defavoarea rațiunii, și, fie că judecați, fie că nu judecați, ele fac comportarea voastră pe cît de inconsecventă pe atît de bizară." [74] Simulează chiar o oarecare îngrijorare, iscată de un complex rousseauian al inferiorității sociale : „Cine știe dacă dona Mencia mă va găsi dintr-o casă suficient de nobilă pentru a intra în cea de Maravillas ?" [25]. Insultat chiar în blazonul său spaniolesc (spaniolii ar avea mai mult orgoliu și poză decît iubire), Alvare încearcă să fugă, dar, în chip fatal, este ajuns din urmă. Îndemnul provine, de asemenea, de la îndepărtata sa mamă. Treapta ultimă a seducției este atinsă la o fermă aparținînd ducelui spaniol de Medina-Sidonia, în vecinătatea domeniului Maravillas. Într-un decor gitan, Alvare se lasă corupt de arma invincibilă a lacrimilor. O întreagă literatură lacrimogenă este executată de Cazotte. Lacrimile silfidei îl determină să renunțe la virtute ; extravaganța îl va costa scump, fiindcă acum Biondetta îi cere să-și reamintească adevărata ei față („sînt dracul, dragul meu Alvar") și să-i confirme dragostea (să spună : „Belzebut, te ador !") [26]. Cercul se închide, căci, după ce a gustat elixirul uman, diavolul dispare fără urme.

Lecția libertină avea în intențiile lui Cazzote o continuare fastuoasă, într-o proiectată continuare a romanului. Urmînd să devină un instrument al diavolului. Alvare ar fi folosit autorului pentru a face o multicoloră frescă socială. Cazotte se oprește însă, declarînd că se oprește pentru a nu oferi „o carieră prea întinsă criticii, sarcasmului, licențiozității" [27]. Limitîndu-se la cele trei acte ale tentației și seducției, el nu-și transformă personajul într-o victimă a spiritului diabolic. Mai mult chiar, în finalul manuscrisului său, Alvare se îndoiește că s-a petrecut cu adevărat ceea ce a relatat. După ce este animat de fugarul gînd al recluziunii în starea ecleziastică — gînd respectat cu sfințenie de Prévost și personajele sale —, se lasă convins de atotștiutorul don Quebracuernos că agresiunea diavolului a rămas fără urme. Semnificația moralei nu poate fi trecută cu vederea : Cazotte execută prejudecățile prin „mașina" diabolică, dar nu pentru a mutila sau înălța ființa umană, nu pentru a-i conferi un statut cosmic (de beatutudine sau damnare), ci pentru a-i indica ostentativ adevărata libertate naturală. Astfel, respectabilul doctor îi arată lui Alvare că diavolul se rafinează continuu, deprinzînd

[23] Cazotte, op cit., pp. 89—112.
[24] Ibidem, p. 113.
[25] Ibidem, p. 113.
[26] Ibidem, p. 138.
[27] Ibidem, p. 148.

de la oamenii secolului șiretlicurile corupătoare, iar Biondetta a folosit actele umane. Dracul este un „vis ocazionat de vaporii creerului său“ [28]. Misiunea sa socială de abia de acum începe, căci „oamenii instruiți prin propria experiență sînt necesari în lume“ [29].

În adevăratul sens al cuvîntului, demonismul îl lipsește lui Cazotte. Pendularea între bine și rău, între sacru și profan este la el un artificiu alegoric, galant prin armătura conflictului. Absentează neliniștea romantică, nu există nici un semn că omului i se alătură în univers o altă forță. De asemenea, a vorbi despre fantasticul *Dracului îndrăgostit* înseamnă a anula construcția alegorică a romanului. Prin instrumentul Biondettei, Cazotte a obținut printr-un divertisment, ce-i drept straniu, adevărul despre condiția umană. În fond, a apelat la aceeași rechiziță fabuloasă ca și Diderot în *Bijuteriile indiscrete* sau Crébillon-fils în *Sofaua*. Dar, pe oglinda textului său, se citește același joc eliberat de spaime ca și al lui Diderot : „Autorul naturii, care nu mă va recompensa pentru că am fost un om de spirit, nu mă va damna pentru că am fost nepriceput“ [30].

RÉSUMÉ

C'est l'analyse d'un roman du XVIII-e siècle moins connu au lecteur roumain qui forme l'objet de cet étude. Il s'agit du *Diable amoreux* (1772) de Cazzotte.

On précise la phisiognomie rococo du diable, en utilisant une triple référence : la présence du diabolique dans la philosophie du siècle, dans le paysage romanesque de l'époque, aussi que dans la future vision romantique. On sygnale „l'espagnolisme“ de Cazotte, connue modalité littéraire de dégager le conflit, d'établir la structure des personnages et de préciser l'optique narrative.

---

[28] Cazotte, op. cit., p. 146.
[29] Ibidem, p. 146.
[30] Diderot, *Addition aux Pensées philosophiques*, în *Oeuvres philosophiques*, Garnier, Paris, 1964, p. 59.

12

ARTA DESCRIPTIVĂ ŞI NARATIVĂ ÎN PRIMELE ROMANE ALE LUI EMILE ZOLA

LUMINIŢA PAŞTINA

ARTA descriptivă a lui Émile Zola nu a fost contestată de critica literară, deşi unele „voci" au negat pînă şi existenţa unui stil şlefuit în cazul autorului ciclului *Rougon-Macquart*. Nu trebuie ignorată însă forţa penelului său, sensul picturii, ai cărei germeni se află deja în romanele de tinereţe, peste care chiar şi cei mai de seamă exegeţi ai operei zoliene au trecut cu uşurinţă, pentru a întîrzia asupra romanelor de maturitate.

Trebuie acordat primelor romane ale lui Zola locul ce li se cuvine, acela de a marca etapa acumulării unei experienţe narative a unui scriitor, care îşi găseşte la capătul drumului, calea epică proprie. *La confession de Claude*, *Madeleine Férat*, *Thérèse Raquin* se găsesc la „răspîntia" formării ca romancier a lui Zola, care nu îşi dă încă opţiunea pentru una sau alta din „modele" literare ale celei de-a doua jumătăţi a veacului trecut, plin de „ispite", cărora tînărul scriitor le răspunde încercînd să le depăşească, pentru a se găsi pe sine după îndelungate eforturi.

Pentru că ne vom ocupa mai tîrziu de procedee ale tehnicii naturaliste, care marchează etapa de trecere la ciclul *Rougon-Macquart*, ne vom opri asupra unor detalii legate de „atmosfera" pe care o degajă descrierile din primele romane ale lui Zola. Suflul de viaţă împrumutat străzilor, caselor, naturii, în concordanţă cu psihologia personajelor, pe care o aprofundează, este o manieră preluată de la romantici („*la nature conçue comme un état d'âme*") şi de la Balzac, în opera căruia procedeul îşi găseşte aria de folosire cea mai întinsă. Acest soi de „*corridor couvert et sombre*", ca şi mina din *Germinal* sau halele din *Le ventre de Paris*, îndeplineşte funcţia de a face posibilă şi necesară desfăşurarea dramei care se petrece în acest loc şi care pare să corespundă pe planul afectiv al personajelor impasului, tenebrelor în care se scufundă conştiinţa, nervii, senzaţiile lor. Există o determinare reciprocă personaj-mediu, a cărui rezultantă este „momentul psihologic" în care se află personajul respectiv.

O idee traversează primele romane ale lui Zola: „fatalitatea", leitmotiv care pare să rînduiască viaţa personajelor sub semnul implacabil al destinului. Care ar fi, deci, semnificaţia acestui cuvînt în contextul romanelor

pe care le avem în vedere și în care el revine cu o frecvență aproape obsedantă ?

Tributar romantismului, Zola folosește cuvîntul „fatalitate" în accepțiunea pe care i-o atribuia acesta. Există un fel de identitate fatalitate — destin, ca în tragediile antice, care explică în roman adulterul, crima, torturile remușcării, sinuciderea. Zola concepe ființa omenească neputincioasă în fața forțelor obscure care o domină. Acești „demoni", ascunși în străfundul conștiinței, îi va numi mai tîrziu „ereditate" și „mediu", eșafodîndu-și opera pe dubla determinare a individului, biologică și socială. Din fericire, cei mai reprezentativi eroi zolieni „supraviețuiesc" acestor legi și depășesc „fatalitatea" însăși.

Dar, pentru moment, forța „fatalității" decide soarta Madeleinei Férat, iar cuvîntul revine spre confirmare mai mult de douăzeci de ori în narațiune, adîncind atmosfera copleșitoare și întunecoasă a domeniului „Noiraude". Numele însuși al proprietății lui Giullaume, care va adăposti o serie de drame, începînd cu moartea bizară a bătrînului conte de Ciaruge și sfîrșind cu sinuciderea Madeleinei, este semnificativ. După cum semnificative vor fi și numele altor domenii care ascund „mister" și „fantastic" : „Le Paradou" (*La Faute de l'abbé Mouret*) și la „Souleïade" (*le Docteur Pascal*) „eden" al îndrăgostiților, reminiscențe ale unei concepții rousseauiste a lui Zola, pentru care omul renaște și se perfectează prin întoarcerea la natura sălbatică, la condiția lui primordială.

Ceea ce s-ar putea numi „*le regard d'autrui*" se abate necontenit asupra vinovaților. Este interesant de urmărit ce forme diverse ia acest „ochi" al conștiinței acuzaților, proiectată în afara lor spre a-i teroriza pînă la paroxism și sinucidere. În *Thérèse Raquin* procedeul se multiplică în aspecte variate : privirea victimei din portretul care atîrnă deasupra patului asasinilor ; privirea pisicii, enigmatică și amenințătoare prin puterea secretului ce pare a-l deține ; privirea bătrînei doamne Raquin, vorbind un limbaj propriu atunci cînd ea paralizează, „*le regard aigu et indigné*", „*implacable et muet*", care transmite pînă la cititor spaimă și obsesie ; în fine, privirile asasinilor înșiși, care sfîrșesc prin a-și da sentința la tribunalul propriei lor conștiințe.

Motivul „privirii", cu implicațiile lui psihologice, virtute narativă a stilului zolian, conturat în primele romane, îl putem integra în ceea ce Philippe Hamon numește „*le style sémidirect des commentaires et rapports que font les personnages sur ce qu'ils ont vu et surpris, ainsi que le roman s'éclaire de l'intérieur même*" [1].

Ne asociem acestei afirmații, care confirmă noțiunea de „*éclairage*" interior al romanului prin comentariile mute ale „privirii dinafară", mecanism prin care intriga se strînge, iar deznodămîntul este grăbit.

Revenind asupra „privirii" bătrînei doamne Raquin, ea are în partea finală a romanului funcția de „judecător" și „călău" al asasinilor fiului ei.

„L'enfer c'est les autres" s-ar putea spune, aplicînd o formulă sartriană. „Infernul" îl creează și demoniaca Geneviève, simbol al remușcării sub imperiul păcatului comis de Madeleine. Privirea ei anticipează deznodămîntul

[1] *Europe*, avril-mai, 1968, n. 468—469, p. 389.

previzibil al pedepsirii păcătoasei. *„Elle (Geneviève) choisissait les passages les plus sanglants, les histoires où des femmes coupables se trouvaient châtiées... Parfois même, elle menaçait de tourments terribles une criminelle qu'elle ne nommait pas, mais* que ses yeux désignaient“ [2].

Funcție anticipativă în desfășurarea acțiunii o are și jocul umbrelor lui Jacques și Laurence pe zidul din fața ferestrei lui Claude.

Coșmarul lui Claude, introspecție a subconștientului, ne surprinde prin originalitatea procedeului de transpunere a lui. *„Ainsi, Claude regarde sur le mur ; regarde de tous ses yeux, les ombres de Laurence et de Jacques, avec lenteur se rapprochant l'une de l'autre, et qui se sont unies en un baiser“* [3]. H. Guillemin identifică procedeul cu acela al „umbrei duble“ în teatrul lui Claudel.

Același sens anticipativ îl conține imaginea contrastantă a celor două femei, Laurence și Pâquerette, redată de oglinda în care le contemplă Claude. Din suprapunerea celor două portrete, perspectiva decăderii inerente a prostituatei Laurence este dezvăluită de înfățișarea Pâquerettei, îmbătrînită în viciu. *„La glace (lui) renvoyait leurs images : ces deux faces, malgré les rides de l'une et la fraîcheur relative de l'autre, (lui) semblaient soeurs, dans leur commune expression d'avilissement“* [4].

Limbajul „imaginilor anticipative“ atinge valențe poetice în comentariile pe marginea fabulațiilor izvorîte din imaginația Madeleinei Férat, obsedată de păcat și remușcare. Într-un capitol izbutit sub raportul realizării stilistice, acela al nopții petrecute la han, Madeleine pare să descopere *„une espèse de tombeau d'architecture bizarre“* [5] în pendula de sticlă, transfigurată de imaginația ei obsedată de ideea sinuciderii. Pereții camerei sînt și ei „prevestitori“ ai dramei prin povestea iubirii tragice a lui Pyram și Thisbea, ilustrată pe hîrtia tapetului.

Cititorul este uimit de prolixitatea vocabularului zolian. Ispitiți să eticheteze stilul lui Zola ca „naturalist“, mulți au ocolit simțul valorii nuanțate a cuvintelor pe care scriitorul îl posedă. Zola scontează pe efectul produs de cuvintele aparținînd prin sensul lor aceluiași domeniu. Astfel, un cuvînt pare să polarizeze în jurul lui pe acelea care îi definesc, îi întregesc și îi adîncesc sfera semantică.

„De grandes maisons sombres, efflanquées, *percées d'immenses fenêtres, se dressaient* lugubrement. *Le vallon est plus* écouerant *que la plaine ; il est* humide, gras, puant. *Les tanneries y ont des senteurs* âcres *et* étouffantes; *les eaux de la Bieèvre, cette sorte* d'égout *en plein ciel, exhalent une odeur* fétide *et forte qui prend la gorge. Ce n'est plus la désolation* morne *et* grise *de Montrouge, c'est le* dégoûtant *aspect d'un ruisseau* noir *de* boue *et* d'ordures, *charriant de* puanteurs“ [6].

---

[2] E. Zola, *Madeleine Férat*, op. cit., p. 257.
[3] H. Guillemin, *Zola, légende ou vérité*, éd. Julliard, 1960, p. 183.
[4] E. Zola, *La confession de Claude*, p. 221.
[5] E. Zola, *Madeleine Férat*, op. cit., p. 190.
[6] E. Zola, *La Confession de Claude*, op. cit., p. 176.

Descompunerea peisajului reclamă epitete coloristice adecvate : *„noir“*, *„gris“*, *„sombre“*, *„morne“*, cărora li se alătură acele adjective care produc efecte olfactive : *„puant“*, *„âcre“*, *„étouffant“*, *„fétide“*, *„écouerant“*. Totul se prăbușește, se scurge, asemenea pîrîului *„noir de boue et d'ordures“*.

Înainte de a-și fi formulat principiile „naturaliste“ în *Romanul experimental*, Zola încearcă „pudoarea“ cititorului cu astfel de imagini „crude“, foarte apropiate de acelea ale prietenilor săi — impresioniștii. Efectul artistic izbutește, întocmai ca la pictori, prin înțelegerea echilibrului necesar între planuri. Culorile puternice, astfel redate de lumina care invadează tabloul, sînt atenuate de contraste.

Pentru a-și dovedi parcă sie însuși autenticitatea tezei pe care și-o formulase deja, aceea de a interveni ca „experimentator“, ca „om de știință“, în cunoașterea psihologiei personajelor, Zola adoptă un vocabular voit „științific“, în care abundă lexicul împrumutat fiziologicului : *„éréthisme nerveux“*, *„paranoïque“*, *„détraquement nerveux“*, *„fatalité de la chair“*, *„fatalité physiologique“* etc.

S-a făcut mult zgomot în jurul unor scene din *Thérèse Raquin*, considerate „dezgustătoare“ prin cruzimea unor imagini. Descrierea însoțirii lui Laurent cu Thérèse sau dorințele pe care le încearcă cei doi amanți au fost tot atîtea „capete de acuzare“ împotriva scriitorului, învinuit de „imoralitate“. Dar, replica Zola, fiziologia își reclamă locul în roman, care trebuie să devină un instrument în plus de cunoaștere a particularului, în psihologia umană, urmînd să se transforme în „auxiliar“ al științelor biologice. Era deci natural ca nervii și simțurile să ocupe primul plan în roman. „Fotografia“ realității nu ignoră nici un detaliu, oricît de respingător ar fi acesta. Morga descrisă în *Thérèse Raquin*, de pildă rămîne o pagină antologică a operei zoliene.

Generat de voința scriitorului căutător de nou de a se desprinde de „clișeele“ tradiționale ale romanului, vocabularul mai sus amintit corespunde unor „canoane“ căutate de Zola și găsite cu atîta trudă în ceea ce va numi chiar el, teoretic, „naturalism“ și practic, „roman experimental“. Poate la eșecul previzibil al tentativei de „reîmprospătare“ a romanului supus principiilor de guvernare a științelor biologice, se referea și scriitorul cînd folosea termenul de „experimental“.

Părăsind modalitățile de exprimare, atît în vocabular, cît și în construcția frazei, cu *La Confession de Claude* [7], Zola adoptă concentrarea proprie unei literaturi de notații, ceea ce conferă dinamism ritmului și claritate expunerii. Fraza este suplă, mulată pe o mișcare de secvență cinematică, în care camera se deplasează repede, oprindu-se numai la detaliul semnificativ.

Se observă și se notează : *„Il flânait. Enfin, il était débarrassé de son crime. Il avait tué Camille. C'était là une affaire faite dont on ne parlait plus... Maintenant que le meurtre était quéri des souffrances que l'hésitation et la crainte mettaiennt en lui“* [8].

---

[7] În lucrarea noastră din care am extras acest fragment, am consacrat un capitol romantismului lui Zola în primele sale romane.

[8] Idem, p. 94.

Există în acest „crescendo" de acumulare a cuvintelor o schimbare de adaptare a suflului frazei de la ritmul sacadat, de fiară hăituită, al respirației fugarului, la reluarea ritmului ei normal, atunci cînd Laurent iese din imperiul fricii și obsesiei.

Ca într-o „fișă clinică", constatările sînt concise, suficiente unei analize asupra evoluției stării „bolnavului" și, în final, punerii unui „diagnostic". *„Elle n'avait jamais vu un homme"* [9]. *„Elle souffrait"* [10]. *„Il se sentait plus gras et plus heureux. Voilà tout"* [11]. *„Ces remords étaient purement physiques"* [12]. *„C'était l'hypocrisie maladroite de deux fous"* [13].

Cînd analistul întîrzie asupra psihologiei eroilor, fraza urmărește contorsiunile „mișcării" lor interioare : *„Ils étaient penchés, en quelque sorte, l'un sur l'autre, comme sur un abîme dont l'horreur les attirait ; ils se courbaient mutuellement, audessus de leur être, cramponnés, muets, tandis que des vertiges, d'une volupté cuisante, alanguissaient leurs membres, leur donnaient la folie de la chute"* [14].

Rar folosit, dialogul devine mai curînd explozia spasmelor de groază a asasinilor, prelungite în repetarea automată a constatărilor pe care le fac :

„— *Là, là, disait Laurent d'une voix terrifiée.*

— *C'est son portrait, murmura-t-elle à voix basse.*

— *Son portrait, répéta Laurent, dont les cheveux se dressaient" etc.* [15].

Ne-am oprit mai insistent asupra romanului *Thérèse Raquin*, din motive lesne de înțeles. Cu acest roman, Zola se găsește pe sine, se definește și rămîne consecvent, dacă nu unei formule închise din punct de vedere teoretic, cel puțin unei maniere de lucru, care îi oferă posibilitatea stăpînirii materiei românești.

Pretențios, atunci cînd este vorba de eleganța discretă a limbajului (*„nous mettons encore des plumets à nos phrases"* [16]), Zola se plîngea de „chinurile" stilului, pe care îl dorea fixat *„de manière à ne plus faire sourire dans cent ans"* [17].

Orientarea pe care el voia să o dea limbii literare era în concordanță cu propriile sale idei de progres și prosperitate grație științei ; de unde, dorința de a forja un stil științific, făcut din exactitate și concentrare.

Renunțînd la „voga" romantică o dată cu *La Confession de Claude*, Zola încearcă și găsește o cale epică proprie, pe care o va lărgi și căreia îi va da strălucire în tripticul ce va urma : *Les Rougon-Macquart, Les Trois Villes, Les Quatre Evangiles.*

Fără a epuiza multiplele aspecte ale acestei dificile „ucenicii" a lui Zola la școala stilului, am găsit necesare unele observații legate de arta narativă

---

9 E. Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 39.
10 Idem, p. 43
11 Ibidem, p. 112.
12 Ibidem, p. 160.
13 Ibidem, p. 163.
14 Ibidem, p. 128.
15 Ibidem, p. 154.
16 H. Barbusse, *Zola, Librairie Gallimard*, Paris, 1932 p. 279.
17 Idem.

zoliană, deoarece germenii multor formule adoptate în perioada premergătoare ciclului *Rougon-Macquart*, le regăsim în romanele de mai tîrziu. Fără „cheia de înțelegere“ pe care ne-o oferă *La Confession de Claude*, persistența „venei“ romantice în romanele următoare nu ne-ar fi ușor de explicat. *Germinal*, *L'Assommoir*, *La Terre*, *La Bête humaine*, le-am înțelege mai greu fără acest „ghid“ care este *Thérèse Raquin*, definit de Marc Bernard ca o primă culme a creației lui Zola. „*Zola nous a donné le goût d'une réalité forte et le courage de la montrer*“ [18]. Dar pentru a reuși să redea realitatea, un scriitor trebuie să devină stăpîn pe stilul propriu și Zola ne-o demonstrează înainte chiar de a face cunoscute publicului romanele care i-au adus celebritatea.

RESUMÉ

L'art descriptif et narratif dans les premiers romans d'Emile Zola este un ouvrage qui concerne le niveau stilystique, dans une perspective inedite promue dans ce domaine. La méthode envisagé est plutôt descriptive, constituée par l'emploi de nombreuses citations qui se trouvent commentées de cette manière. Il y a une pertinente analyse des textes des premiers romans de l'écrivain français parsemée d'observations relatives au lexique, aux valeurs sémantiques, imagistiques etc.

[18] Marc Bernard, *Zola par lui-même*, éd du Seuil, 1964, p. 167.

13

LIMITAREA FANTASTICULUI PRIN ASPECTE REALISTE ÎN „GHILGAMEŞ"

VIRGINIA ŞERBĂNESCU

AU trecut aproape cinci milenii de cînd închipuirea popoarelor care trăiau în Mesopotamia s-a închegat într-o operă literară a cărei autenticitate plină de farmec se impune şi în zilele noastre.

E firesc deci să ne întrebăm cărui fapt se datoreşte trăinicia acestei dăinuiri. Şi el ni se pare a fi măiastra împletire dintre fantastic şi real. Nu excludem desigur importanţa informării istorice, a documentării social-politice, a frumuseţii picturale a descrierilor de natură, a iscusitei creionări a personajelor, calităţi care, cu deosebită acuitate şi veracitate, ne înfăţişează tabloul unei lumi de mult apuse. Dar elementul esenţial, cel care a constituit puterea de trăire a acestui poem dramatic — fiindcă este un poem dramatic de o viguroasă autenticitate — rămîne tulburătoarea întreţesere de adevăr şi închipuire.

Înainte de a căuta să demonstrăm pe însăşi canavaua povestirii ce ne îndeamnă să susţinem această afirmaţie, să notăm de la bun început că cele două teme majore, care stau la temelia operei sumeriene — căutarea fericirii şi inevitabilitatea morţii — sînt de un realism indiscutabil.

Chinuitoarea frămîntare a regelui Ghilgameş, goana sa nestăvilită spre realizarea unor fapte care prin faima lor să învingă uitarea şi continua aspiraţie spre trăirea în veşnicie — fire conducătoare ale acţiunii — sînt năzuinţe ale omenirii întregi de veacuri şi veacuri, tot atît cît şi ale omului din prezent, ale fiecăruia dintre noi. Atmosfera de basm care învăluie desfăşurarea epopeei este cumpănită continuu de certe realităţi.

Legendara cetate a Urukului nu este o plăsmuire, căci ea a existat şi zidurile ei au fost găsite sub cele ale oraşului Warka de astăzi.

Imaginaţia populară ni-l recomandă pe Ghilgameş ca fiu al zeiţei Ninsun şi-al unui spiriduş, el a fost însă unul dintre regii babilonieni care au domnit în ţara dintre Tigru şi Eufrat şi existenţa lui a fost identificată în izvoarele istorice. Însuşirile lui atît de necontestat de telurice, caracteristice omului dintotdeauna, dar deslănţuite la modul trăirii primitive pînă a ajunge un balast greu de suportat pentru poporul pe care-l conduce, îi incită pe cei din preajma sa să găsească o modalitate de a-l îmblînzi. Ei se adresează desigur zeilor. Şi aici fantasticul se desfăşoară cu tot cortegiul lui de fabulaţii.

Zeița Aruru va făuri din lut pe cel de-al doilea erou principal al epopeei pe Enkidu, și-l va însufleți pentru a crea o contrapondere vitalității nocive a regelui. Măsurîndu-și forțele cu cele ale unui îmblînzitor de fiare și cunoscînd, mai apoi, farmecul prieteniei, acesta își va găsi preocupări aiurea, lăsînd să răsufle cetatea năpăstuită de tirania lui. Dar pentru ca Enkidu, acest personaj fantastic, să corespundă țelului ce și-au propus el trebuie umanizat. Și procesul lui de umanizare se desăvîrșește printr-un procedeu cît se poate de realist, prin iubire.

Curtezana trimisă în pustiu pentru a-l ademeni pe Enkidu spre Uruk și o viață civilizată este prostituata tuturor timpurilor, plămădită din cele mai autentice elemente sensoriale.

Prieteșugul ce se leagă între Ghilgameș și Enkidu, după preliminara luptă de măsurare a forțelor, este profund uman și el va găsi ecou în toate marile opere literare de atunci și pînă la noi. Odată pecetluită această prietenie, neastîmpărul lui Ghilgameș, formidabila lui vitalitate ce se cere cheltuită îl îndeamnă spre o faptă măreață. El pleacă împreună cu Enkidu să se lupte cu Humbaba, stăpînul Pădurii Cedrilor.

Cu uriașul paznic, personificare a duhului pădurii, întrupare poate a unui vulcan, ne situăm desigur în plin fantatisc, subliniat și de intervențiile zeilor care vin în ajutorul eroilor la rugămintea acestora ; dar descrierea luptei propriu-zise cu acest element al răului, luptă care cu pregătirea, desfășurarea și finalul ei se-ntinde de-a lungul a trei tablete (a III-a, a IV-a și a V-a) este de un cutremurător realism. În toiul trîntei, puternicul rege se simte slăbit și cuprins de îndoială și plînge cu lacrimile șiroaie cerînd ajutor, iar înfricoșătorul Humbaba, simțind că i se apropie sfîrșitul, încearcă, asemeni oricărui om încolțit, să-și scape viața, propunîndu-i lui Ghilgameș, în plină dezlănțuire de forțe ale cerului și ale pămîntului iscate de intervenția panteonului, o tranzacție foarte realistă, un compromis care să-i satisfacă pe amîndoi :

— *„O, Ghilgameș, dăruiește-mi iertarea : vei fi stăpînul meu*
eu robul tău voi fi. Și printre copacii
pe care i-am crescut, voi alege pentru tine
pe cei mai puternici și pe cei mai frumoși,
îi voi tăia și din ei îți voi dura case“.

(*Tableta* V, cîntul III)

Ajuns îndărăt la Uruk, Ghilgameș pune să fie tras în țeapă capul învinsului Humbaba.

În cuprinsul tabletei a VI-a, regele biruitor se grăbește să îndepărteze urmele lăsate de încăierare. Spălat, cu părul pieptănat cu grije pe spate, înveșmîntat curat, înfășurat în mantie, încins cu o eșarfă și cu diadema pe cap el stîrnește dragostea zeiței Iștar. Este Iștar zeița fertilității, a fecundității și a iubirii, „doamnă a bătăliilor“ și „stăpînă a luptelor“, Venus a pămîntului asiatic, dar, odată îndrăgostită, nu mai e decît o femeie care încearcă să-l ademenească pe cel îndrăgit, oferindu-i-se de soție și făgăduindu-i tot ce știe că l-ar putea mulțumi și i-ar putea flata orgoliul și îndestula lăcomia. Zadarnică umilire. Ghilgameș îi răspunde așa cum a răspuns și va răspunde întotdeauna un bărbat femeii pe care n-o place : aruncîndu-i în față iubirile

trecute şi încărcînd-o cu tot felul de cusururi, adevărate de bună seamă, dar care, de-ar fi iubit-o şi el, s-ar fi transformat în tot atîtea calităţii, iar trecutul într-o năframă de neprihănire ; reacţii, după cum se vede, de un realism de netăgăduit. Şi tot atît de realist reacţionează şi zeiţa repudiată, cerînd tatălui ei, zeul Anu, să-i spele jicnirea printr-o cruntă răzbunare.

Iată o altă trăsătură etern umană.

Stăpînul cerului va satisface acest capriciu al fiicei sale dar, dotat cu un foarte omenesc simţ al realităţii, va negocia şi el ajutorul acordat : ea, zeiţa rodniciei, va trebui să dăruie şapte ani de belşug în recolte şi vite pentru a compensa pagubele ce le vor pricinui urmările vindictei sale.

Taurul Ceresc, odată ajuns pe moşiile lui Ghilgameş, va aduce după el prăpădul. Spre sfîrşitul episodului are loc o scenă de un savuros realism : văzînd că dihania a fost doborîtă, Iştar, care împreună cu alaiul ei de curtezane asista de pe zidul cetăţii la luptă, se tînguie amarnic, blestemîndu-l pe Ghilgameş, şi atunci, Enkidu îi aruncă în cap bucăţi din taurul ucis, batjocorind-o şi ameninţînd-o. Căci, cu un măsurat simţ al echilibrului estetic, necunoscutul aed a hotărît ca cea de-a doua victorie să fie a lui Enkidu. Tableta se încheie cu o binemeritată petrecere la palat.

Înţelepciunea noastră populară spune că nu-i bine să-nfrunţi mînia cerului şi versurile celei de-a şaptea tablete, peste care se lasă o boare de melancolie, confirmă perenitatea unui simţămînt la fel de real şi acut şi acum cinci mii de ani. Enkidu, care a îndrăznit să facă acest lucru, va plăti cu viaţa. El are un vis premonitor, iar pe patul de moarte vedenia Infernului. Asistînd la agonia lui Enkidu, Ghilgameş realizează tot tragismul inevitabilului sfîrşit ce-l va ajunge curînd şi pe el şi îl cuprinde o spaimă cumplită, dar cutremurător de reală, spaima oricăruia dintre noi, atît de veridică încît eroul celui mai vechi basm al omenirii se-nfrăţeşte dinaintea înfricoşatei taine a neantului cu omul veacului al douăzecilea. Frica de moarte va zămisli un nou elan : Ghilgameş porneşte să caute nemurirea.

Cît de profund umană este această sete de a afla taina trăirii veşnice !

— *„Muri-voi oare şi eu ? Oare nu mă aşteaptă aceeaşi soartă ca şi pe Enkidu?*
Spaima mi s-a cuibărit în inimă :
înspăimîntat de moarte, rătăcesc prin pustiu."

şi mai departe :

— *„Pornit-am pe un drum lung, ca să ajung la Uta-napiştim, străbunul meu,*
cel care a izbutit să fie de faţă la Sfatul zeilor ;
Vreau să-l iscodesc despre Moarte şi Viaţă !"

(*Tableta* IX, cîntecele I şi III)

În peregrinarea lui se întîlneşte cu personaje fantastice ca Oamenii-Scorpii şi străbate tărîmuri de întuneric şi Dumbrava Zeilor din Grădina minunată unde cresc copaci fermecaţi, cu fructe şi frunze de aur şi pietre preţioase, dar la malul mării ajunge la hangiţa Siduri, a cărei personalitate aduce un pregnant realism, care contrastează cu toată această atmosferă de poveste. Femeie practică, cu un deosebit de dezvoltat simţ al negoţului, ea nu se

sfiește să-i tulbure iluziile și, cu o filozofie sănătoasă și adînc omenească, să-l sfătuie să se bucure de viață :

— „O, Ghilgameș, unde rătăcești la voia întîmplării ?
Viața veșnică, pe care o urmărești, n-o vei afla.
Cînd zeii au făurit omenirea,
au hărăzit oamenilor moartea.
Viața veșnică au păstrat-o pentru ei !
Tu, Ghilgameș, deci, cată să-ți îndestulezi pîntecele,
zi și noapte bucură-te și te veselește ;
fiece zi să fie o sărbătoare,
zi și noapte joacă și cîntă :
împodobește-ți părul, spală-te bine cu apă ;
ia aminte la copilul care te ține de mînă,
iubita să găsească la pieptul tău plăcere :
iată ce li se cuvine muritorilor.“

(*Tablea* X, cîntul II)

Siduri, bine ancorată în realitatea zilnică, nu poate înțelege că poți părăsi un regat ca să cutreieri în căutarea unei himere. Și sfatul ei s-ar putea rezuma într-o înțeleaptă zicală de-a noastră :

„Nu da vrabia din mînă pe cioara de pe gard !“

Ajutat de Urșanabi să străbată marea cea de nestrăbătut, Ghilgameș ajunge la capătul călătoriei sale, la Uta-napiștim, fiul lui Ubar-Tutu, străbun al seminției, căruia-i mersese faima a fi singurul om ce deținea taina nemuririi. Acesta îi va povesti cum a supraviețuit Potopului. Și în descrierea pe care-o face Utanapiștim a celor șase zile și șapte nopți, cît a bîntuit urgia Potopului, plasticitatea imaginilor este impregnată de tot atîta realism cît găsim și la începutul epopeei, în prezentarea cetății Urukului.

„Temeliile țării se sfărîmară ca un vas.
O zi întreagă se dezlănțui furtuna
și, suflînd aprig, împinse talazurile apelor,
care se revărsară peste oameni.
Nu se mai vedea om cu om,
oamenii nu se mai zăreau din înaltul cerului.“
sau
„Șase zile și șapte nopți,
a bătut vîntul, potopul vijelios a culcat totul la pămînt.“

(*Tableta XI*, cîntul I)

Dar și acest personaj fabulos îl va dezamăgi pe erou :

— „Cu toate că-i neînduplecată, moartea e legea tuturor“
. . . .

„De la începutul veacurilor, nimic nu este veșnic !
Cel care doarme și cel care-i mort se aseamănă unul cu altul.

Oare nu închipuie amîndoi icoana morții ?"
iar zeii
„...împart moartea și viața
și nu dezvăluie sorocul morții !"

(*Tableta X*, cîntul VI)

Uta-napiștim, înduioșat de stăruința lui Ghilgameș de a-și ajunge țelul, îl mai supune la o încercare :

„pentru ca și tu să găsești nemurirea pe care o cauți
Ei bine, iată un mijloc : să nu dormi timp de șase zile și șapte nopți !"

(*Tableta XI*, cîntul I)

Puternicul rege al Urukului, eroul care a învins dihania trimisă de zei să nimicească totul în cale, peregrinul care a înfruntat stihiile naturii stîrnite nu e însă decît un biet om și, inacapabil să facă față ultimei probe, adoarme pe dată. Cu milă și ușor ironic, Uta-napiștim îi spune soției sale :

— *„Privește-l pe omul acesta care dorește nemurirea !*
Somnul se lasă peste el ca o ceață."

Și, cu trei milenii înaintea erei noastre, sfătosul bătrîn constată, aidoma unui contemporan de-al nostru :

— *„Oamenii sînt neloiali ; va fi deci și el neloial față de tine."*

(*Tableta XI*, cîntul I)

Dezamăgit, trist, Ghilgameș ispitește duhul lui Enkidu să vie de pe celălalt tărîm să-i spună el ce-i acolo. Și Enkidu vine pentru a întări și el tot ce-i spuseseră cei de mai înainte :

— *„Spune-mi, prietene, spune-mi, prietene,*
spune-mi care-i legea lumii subpămîntene pe care o cunoști !
— *„Nu, nu ți-o voi spune, prietene, nu ți-o voi spune :*
dacă ți-aș destăinui legea lumii subpămîntene pe care o cunosc, te-ai porni pe plîns !"

(*Tableta XII*, cîntul IV)

Întors la Uruk, după o rătăcire zadarnică, Ghilgameș înțelege că nemurirea pe care-o căutase era de fapt în tăria zidurilor cetății ce-o ridicase, pentru că aceasta va înfrunta Timpul și Moartea.

Și finalul atît de dezolant este de un cutremurător realism. Ar fi putut bardul anonim să încheie ca în basme : ...și a aflat Marea Taină și mai trăiește și astăzi...", lăsînd să cadă peste toată acțiunea cortina amăgitoare a fanstasticului, dar iată, un realism sănătos îngrădește în limitele lui tendința de fabulație pînă la absurd.

Faptul că în cele mai fantastice dintre operele începuturilor istoriei literare unde am putea crede că fabulaţia este atotstăpînitoare nu lipsesc aspectele realiste verifică încă odată prezenţa implicită a realismului în literatura din toate timpurile, în diferitele grade şi modalităţi.

RÉSUMÉ

L'autenticité imbue de charme de cette oeuvre littéraire, dont la valeur s'impose cinq milléraires après son apparition, est certainement dus surtout au mélange du fantastique et du réel. Les deux grands thèmes qui en composent le fondement — la recherche du bonheur et l'inévitabilité de la mort — sont d'un réalisme indiscutable. Tout au long de l'action de l'épopée, un vigoureux réalisme limite les tendances de fabulation. C.'est un fait qui atteste la présence implicite du réalisme dans la littérature de tous les temps, puisqu on le trouve dans une oeuvre des plus fantastiques qui se situe au commençements de l'histoire littéraire.

14

ATITUDINI LIRICE FUNDAMENTALE ÎN POEZIA CHINEZĂ CLASICĂ

AL. CIZEK

ÎN multe din civilizațiile antice spiritul epocii arhaice își găsește modalitatea exemplară de exprimare artistică în mari creații epice cum sînt *Ghilgameș, Mahabharata, Iliada, Edda* nordică etc. În Și-Țîn, *Cartea Cîntecelor*, cea dintîi capodoperă literară din civilizația Chinei antice, sentimentele și trăirile colectivității umane sînt nemijlocit reflectate într-o bogată gamă modulatorie a genului liric. Aici existența umană, atît cea socială cît și cea individuală se îngemănează cu poezia, iar natura devine cutia de rezonanță a vibrațiilor sufletului omenesc.

Fiecare moment al vieții zilnice, fiecare stare, fie ea bucuria căsătoriei (*Cîntecul miresei*) ori durerea despărțirii (*Soldatului îi e dor de casă*) ori bucuria ritmului muncii (*Cîntecul grînelor*), alteori mînia contra jefuitorului muncii țăranului (*Șobolanul mătăhălos*) își află în mod firesc expresia poetică cea mai genuină, notația pertinentă a sentimentelor ce însuflețesc pe autor. Țăranul, soldatul, fata îndrăgostită, dregătorul împărătesc, uneori chiar împăratul însuși constituie multiplele ipostaze ale marelui autor anonim care compune timp de secole (sec. XI—VI î.e.n.) tezaurul vechii poezii adunate în secolul VI î.e.n. de învățați în Cartea Cîntecelor. Poezia se naște din sensibilitatea receptării impulsurilor ce vin din ambianța umană, în ea se citește sentimentul *participării* la viața celor din jur, la frămîntările și gîndurile lor.

„Căldura vîntului meridional / poate să gonească neliniștea poporului meu / Dacă acest vînt va sufla la timp / Va mări bogăția poporului meu" (poezie atribuită împăratului Yu-Suen, 2255—2206 î.e.n.) [1], sau al revoltei față de încălcarea normei morale și justițiare, legea sacră a dreptului poporului la roadele muncii sale: „E-mpovărat poporul de griji și de nevoi / Pe oamenii lingăi și necinstiți să-i dai deoparte / pe nelegiuiți și tîlhari să-i strîngi și să-i închizi / Că nu se tem de rînduielile cerești" (*E-mpovărat poporul*) [2].

Alteori, tonul sentențios și inflexibil al indignării se exprimă în tiparul alegoric al apologului și al fabulei animaliere (*Șobolanul mătăhălos, Musca albastră*).

---

[1] Traducere de Al. Stamatiade în volumul *Din flautul de jad*, București, 1939.
[2] Traducere de Al. Philippide, în *Antologia poeziei chineze clasice*, B.P.T. 1963.

La fel de caracteristică în vechea poezie este atitudinea *însingurării*, a retragerii poetului în sinea sa, ori de cîte orie este solicitat de lumea afectelor individuale. Însingurarea în doi, în beatitudinea iubirii împărtăşite, una dintre eternele teme ale idilei din lirica universală, pare o întruchipare a înseşi prospeţimii în următoarele versuri : „Frunze, frunze-ngălbenite / Răsucit le mînă vîntul / Spune-ţi cîntecul, iubite / Vreau să-ngîn cu tine cîntul" (*Frunze, frunze-ngălbenite*).

Starea contrarie, lamentaţia fetei părăsite de iubit, suscită un paralelism similar : suflet-natură simpatetică trăirii umane. Acum, însă, tonalitatea este mult mai vehementă, corespunzînd patosului liric al suferinţei încercate : „Într-una bate vîntul, năprasnic şi sălbatic / Răutăcios ţi-i rîsul şi aprig ţi-i cuvîntul. / Duios eşti cîteodată şi-mi spui că vii la mine / Dar m-amăgeşti şi uiţi... şi nu mai vii... / Şi gîndurile mele zboară-ntr-una / Mereu tot bate vîntul, pe cer se-alungă norii... / (...) / Numai la el mi-i gîndul şi inima mă doare" (*Într-una bate vîntul*) [3].

Confesiune tulburătoare, intensă reverberare exterioară, perfectă intuire a gradaţiei în tensiune sînt rare calităţi lirice care îşi au echivalenţe, în antichitate, doar în marea artă a poetesei din Lesbos, Safo.

După cum vedem, încă din creaţia populară a Cărţii Cîntecelor, se conturează o polarizare a tematicii lirice : pe de o parte din obiectivarea, extravertirea poetului a cărui artă se naşte din împărtăşirea sa socială, pe de altă parte din subiectivizarea, adîncirea în starea individuală de fericire ori suferinţă ce *însingurează* pe liricul intimist.

Aceste două atitudini, la fel de specifice spiritului chinezesc, şi-au găsit, către mijlocul mileniului I î.e.n., fundamentarea filozofică în tiparele a două mari doctrine, confucianismul (întemeietor Kong Ţî, Confucius, 551—479 î.e.n.) şi taoismul (Lao Ţi, sec. VI î.e.n., autorul cărţii Tao Dă ţing) care arătau căi cu totul deosebite pentru atingerea fericirii şi desăvîrşirii umane. Spiritul confucianist preconiza sentimentul datoriei familiale şi publice a insului, chemat să acţioneze şi să *participe* social, potrivit ierarhiilor şi normelor justiţiare şi morale ale convieţuirii. Cartea Cîntecelor a constituit textul de bază pentru exemplificarea şi speculaţia moralizatoare confucianistă. În ultimele secole ale mileniului I, în epoca dinastiei Han, în vremuri de mare stabilitate şi înflorire a culturii, confucianismul a fost doctrina oficială a statului chinez.

Învăţătura legendarului înţelept Lao Ţî preconiza abandonarea acţiunii şi a oricăror ambiţii de afirmare pozitivă în favoarea izolării în sferele contemplaţiei, prin desprinderea de lumea sensibilă, considerată a fi o falsă reprezentare, o devenire iluzorie. Înţeleptul taoist dobîndea fericirea supremă prin *însingurarea* în sihăstriile munţilor şi codrilor. Deasupra tumultului scenei omeneşti, perspectiva se modifică radical : participarea pare un joc grotesc şi ireal : „Iată nişte păpuşi de lemn / Cu pielea zbîrcită şi părul alb / Seamănă într-adevăr cu nişte bătrîni / Le joci trăgînd de-o sfoară. / Dar odată jocul sfîrşit, iarăşi cad moarte. / Trecem prin viaţă ca un vis" (împăratul Siuan-tong, *Păpuşile* [4]).

---

[4] Traducere de Al. Stamatiade, în volumul citat.
[3] Traduceri de Al. Philippide, în volumul citat.

În perioadele de mare anarhie și injustiție socială, taoismul oferea un refugiu consolator artiștilor, a căror existență cunoștea condiții dintre cele mai precare. În ultimele secole dinaintea erei noastre creația lirică iese din anonimatul Cărților Cîntecelor, artistul devine o individualitate bine determinată. Printre piesele culegerii populare *Cîntcele din împărăția Ciu* datînd din sec. IV—II î.e.n. sînt inserate poemele lui Ciu Iuan, cea dintîi personalitate artistică binecunoscută de tradiție. În epoca imediat următoare, a dinastiei Han (sec. II î.e.n. — sec. II" e.n.) sub protecția curții imperiale se constituie conservatoare de poezie in cadrul cărora generații succesive de artiști edifică sisteme poetice, ingenioase și complicate tehnici și manierisme formale. În acest proces de continuă împrospătare și remodelare a poeziei, în marea creație lirică va dăinui, ca și în vechime, caracterul de transcriere imediată a fiecărei emoții și trăiri, din viață în artă. Marea poezie chineză este în mare măsură o biografie lirică, document estetic și uman în acelaș timp.

Participarea și însingurarea, în contextul poetic individual apar reformulate într-o dialectică continuă a opțiunilor și renunțărilor ; în cazul dominantei uneia, se face simțită disponibilitatea sufletească și pentru cealaltă atitudine, uneori asistăm la tranziții imperceptibile de la o perspectivă la cealaltă. Forma clasică este complementaritatea, definitorie pentru opera lui Ciu Iuan. Curtean și dregător împărătesc cu dragoste pentru popor, el imortalizează gestul de sacrificiu al eroilor căzuți pentru patrie, se simte părtaș la gloria lor, ca unul ce a luptat în rîndurile lor : „Pe ei, eroi neînduplecați / Nu-i poate nimeni birui / Și sufletul celor căzuți / Rămîne suflet de erou".

Culegînd roadele statorniciei sale în dreptate și credință pentru suveran, Ciu Iuan ca atîția alții dintre confrații săi, este trimis în exil prin intrigile curții.

Li Sao este poemul zbuciumului celui frustrat de participarea umană către care se simțea chemat. Este căutarea zadarnică a împăcării în imaginarea unei călătorii în slăvi, în arabescurile mitului vîrstei de aur, de unde gîndul nedreptățirii îndurate îl aduce prea adesea la realitate.

Într-un alt poem al ciclului de exil, dezechilibrul însingurătului ajunge la expresia tragică a disperării : „Povara aspră a grelelor răspunderi / M-afundă ca-ntr-o mlaștină adîncă —/ Am pietre prețioase, ale mele-s, / Dar n-am cui să le-arăt pe lumea asta". Deznodămîntul îl află poetul în actul sinuciderii : „Eu, întărindu-mi sufletul mereu / N-am teamă de apropierea morții" (*Luînd în brațe o piatră*) [5].

Aceeași dezlegare tragică este prezentă în „Păunul zboară spre miazăzi răsărit", poem anonim de la sfîrșitul epocii Han (196—200), care evocă o curentă dramă domestică, cea a nurorii prigonite de ura capricioasă a soacrei. Și aici însingurarea este de nesuportat, pierderea comuniunii familiale duce la sinucidere.

Această soluție extremă este însă depășită de înțelepciunea taoistă : însingurarea tragică, rezultantă a frustrării umane, este covertită în autarchie sufletească de actul ascezei spirituale. Înstrăinîndu-se de lume, poetul, devenit înțelept, găsește mulțumirea în contemplarea esențelor. „Muntele nu-i decît

[5] Traducere de Demostene Botez, în *Antologia poeziei clasice chineze.*

tăcere și singurătate. / — Maestre, cum poți trăi în pustietatea asta sălbatică ? / — Cultul Poeziei nu are prea multe prietenii, / Știința filozofiei nu e grea, / Și, ca s-o cunosc, trăiesc singur" (Wang Wei, *Singurătate* [6]).

În epoca dinastiei Tang (618—907), vremea apogeului politic și artistic al Chinei clasice, trăiesc marii lirici, Li Tai pe (701—762), Du Fu (712—757). Este o perioadă de mare înflorire a creației poetice : o ediție cu caracter antologic din sec. XVIII strînge 48 000 de piese poetice aparținînd a 2 000 de poeți, printre care figurează la loc de cinste opera unor Wang Wei și Po Ciu-i, artiști de mare talent.

Curtea imperială, în special în persoana împăratului poet Siuang-Tong, a căutat să-și creeze un anturaj de oameni de artă, însă, pentru cei mai mulți poeți cariera de curtean a fost un episod repede încheiat cu dizgrația și cu prigoana curții. Aceasta pentru că poeții au fost, ca și în monarhiile anterioare, sensibili la nemulțumirea populară în fața despotismului și abuzurilor împărătești. De multe ori, după cum vom vedea, destinul individual al artistului a suferit aceleași înnegurări dramatice ca și cel al omului din popor. Pe lîngă aceasta, poeții epocii Tang au revenit întotdeauna la sursele populare pentru a împrospăta cu ritmuri și motive noi repertoriul tradițional de forme poetice.

Participarea și însingurarea se remodelează potrivit noilor conținuturi existențiale, potrivit unor sensibilități estetice inedite pînă atunci în arta chineză. Apare acum o bogată gamă a subiectivității lirice, în cadrul căreia sentimentul însingurării devine un mod de contemplare estetică : „Contemplu vîrfurile albastre / Și luna care se oglindește în apele lacului / Ascult murmurul izvoarelor / Și vîntul care scutură frunzele pe malul torentului. / Sufletu-mi plutește dincolo de cele pămîntești" (Tao Han, *O noapte la mănăstirea Tin Ciu* [7]).

Descoperirea frumosului se petrece în comuniune cu natura, devenită cadru simbolic al regenerării sensibilității, al limpezirii viziunii poetice : „În crîngul de bambus / Noaptea mi-o trec / Și cînt din lăută / Un cîntec prelung. Oamenii-n codru / Luna n-o văd / Doar mie privirea-i / Răspuns îmi va da" (Wang Wei, *Crîngul de bambus* [8]). Pădurea de bambus este un simbol de bogată tradiție în poezia clasică chineză [9].

Se impune analogia cu modul liric al romantismului european. Și în lirica Tang întîlnim melancolia alunecării în reverie, cînd tabloul de natură devine fundalul pe care imaginația proiectează momente dinamice ale timpurilor revolute : „Din arborii verzi se lasă o pînză de păianjen / Care acoperă totul în jurul meu. / Mușchiul, sub această umbră e din zi în zi mai bogat / Totdeauna proaspăt și fără de praf. / Cu capul gol stau întins sub bătrînii pini / Și-n fața ochilor mei, care privesc în zare, / Se perindă, unul cîte unul, / Oamenii celebri ai timpurilor trecute." (Wang Wei, *Reverie*) [10].

---

[6] Traducere de Al. Stamatiade în vol. citat.
[7] Trad. de Al. Stamatiade.
[8] Trad. de Victor Kernbach în *Antologia poeziei chineze clasice*.
[9] În sec. III e.n., șapte poeți, în fața dezordinei timpurilor, caută refugiu în meditație și compunere poetică în pădurea de bambus de pe moșia unuia dintre ei, Hi-K'Ang, zis și Cavalerul. Printre aceștia se menționează și numele lui Yuan-Ți, poet al durerii.
[10] Trad. de Al. Stamatiade.

Este un preludiu la motivul ruinelor, din care lipsește, însă, ideea vanității gloriei, prezent de obicei în acest gen de piese[11]. Jocul de umbre și contrastul coloristic țin de resursele deosebite ale unui mare pictor impresionist cum este considerat Wang-Wei.



Poezia lui Li Tai-pe depășește cu mult formula artistică a contemporanilor săi. Este artistul care preconizează spargerea tiparelor convenționalismului, afirmîndu-și cu un orgoliu titanic originalitatea poeticii sale. Simbolul ales pentru echivalarea operei sale cu un *exegi monumentum* este fluierul de jad, jadul fiind materia cea mai nobilă în plastica chineză : „Îți aduci aminte / Fluier fermecat / La-nceput cum nimeni / Nu m-a ascultat ?"

Este însingurarea demiurgului, încrezător în forța sa, care transcende mediocritatea umană : „Și de-aceea fluier / cu-adînci splendori, / Te-am săltat spre nouri / Și nemuritori."

Ceea ce îl singularizează, este sensul noii dinamici a ritmurilor cosmice pe care le naște fluierul său : „Și cu cît mai multe / Cîntece curgeau, / Tot mai sus pe nouri / Zeii dănțuiau" (*Fluierul de jad*).

Ființa poetului se dilată la infinit, el capătă dimensiuni și apetențe titanice : „Întinde, o, Stăpîne, / Din cerul diafan, / Și pînă-n uimitoare / adîncuri de ocean, / O luminoasă Cale / Lactèe, să m-avînt, / Și toată lumea asta / S-o laud și s-o cînt." (*Cîntec*)[12].

Universul întreg este angrenat într-o imensă horă orgiastică, într-o dezlănțuire furibundă, suspendat de modulațiile flautului șamanic : „Dănțuiau pe nouri / zeii ca nebuni". Sensul participării este invers celui tradițional : nu poetul se împărtășește din tumultul vieții, ci lumea întragă se ordonează pe liniile de forță ale geniului său poetic. Din însingurarea titanului se naște un nou sens al participării la existență.

Starea dionisiacă este complementul aproape întotdeauna întîlnit în apatența titanică a lui Li Tai-pe. În fața angoasantei cercetări a rostului lucrurilor : „întreabă-te mai bine, și tu... și tu... și tu, / Ce s-a făcut seraiul celebrului han Su ?" neliniște geamănă cu cea a lui Villon : „Qù sont les dames du temps jadis ?" poetul transfigurat de ataraxia dionisiacă, răspunde : „De viitor nu-mi pasă ! / Trecutul nu mai e / Nemuritor e numai bețivul Li Tai-pe..." (*Cîntec*)

Sensurile existenței se simplifică radical : „Ascultă înțelepciunea mea / Te-așteaptă ceașca plină / Ridic-o deci și bea ! / Căci toate trec și toate se duc spre nicăieri..." (*Cîntec*).

Motivul *carpe diem* în cîntecul lui Li-Tai-pe nu are nimic comun cu rezerva și măsura epicureicului Horațiu ; hedonismul său atinge proporții gigantice, este o stare absolută în care măsura fericirii este dată pe măsura cufundării în beție : „Cu cît vom fi mai beți / Tot mai profund uita-vom

---

[11] A se vedea poezia *Pavilionul tînărului prinț* de Li Tai-pe, în traducerea lui Al. Stamatiade.

[12] Traduceri de Eusebiu Camilar în antologia citată mai sus.

de vechile tristeți. / Să curgă banii cu nemiluita pentru vin, / Necaz din zece mii de ani să risipim..." (*Chef dezmățat*) [13].

Sorbitura devine un rit de îngurgitare saturnică: „Să dăm pe gît și vinul / Și luna prinsă-n ceşti."

De mare inedit în lirica universală, şi în vădit contrast cu motivul curent al lunii romantice, se înscriu, în seria imaginilor dionisiace, secvențele petrecerii în doi, *poetul şi luna* (Cîntec, La aldămaş cu luna) ori în trei, *poetul, luna şi umbra poetului* (Sub clar de lună beau de unul singur, Trei ortaci: Eu, luna şi umbra mea). De fiecare dată privim un panopticum de imagini în mişcare, jocul în penumbră al unor aparențe proiectate pe un ecran luminat de razele lunii, în care nota dominantă este dată de burlesc. „Hei-hei, poftim, că dumneaei cucoana mare, luna, / Se leagănă, a amețit uşor... / Iar dacă vreau să-mi fac curaj, ca omul / Şi mă îndemn la dănțuit, / Mă maimuțeşte-ndată lipicioasa umbră, uite-o, țopăie, / De parcă s-a ciupit." (*Sub clar de lună*) [14].

Dansul cosmosului, vrăjit de modulațiile flautului de jad, se schimbă, după cum vedem, într-o burlescă scenă de gen. Ca şi în celelalte piese dionisiace, se recunoaşte şi aici imanența unui filon folcloric. „Luna din vremurile copilăriei" este reprezentarea unui eres de mare frumusețe, întîlnit adesea şi în folclorul european.

Tumultul dionisiac [15] se dizolvă uneori într-un patetic reflux, trezire amară şi disperată (Ziua de azi grozav mă strînge) din iluzia icaricei înălțări în slăvi. „În zadar spre necuprins / Către stoluri călătoare, / Brațele mi le-am întins. / (...) Cum mă-nalț o clipă, cerul / mă aruncă la pămînt." (*Trecere*).

Refluxul este însă total în cazul însingurării estetizante. În ritmul static al tabloului de natură, investit cu sensurile meditației întru frumos, eul poetului este cu totul cufundat în contemplație; unda melancoliei străbate ca o suflare ireală: „Abia şopteşte unda / În ceasul vesperal. / Își oglindeşte luna / de toamnă chipul pal. / Şi-atît e de adîncă / tăcerea, că aud / Cum lotusul suspină / Pe-adîncul lac din sud." (*Şopotul apelor*).

„Pavilionul de porțelan" adînceşte mai mult, încă, această conjugare a meditației; în peisajul parnasian: „Pavilionul verde / Înalt de porțelan, / Lucea superb, departe / Pe lacul diafan" se aşterne o masă a tăcerii şi lipsei de mişcare, ca şi în piesa precedentă, însă invitația la contemplație priveşte alte sfere, născute din jocul secund al imaginilor răsfrînte în oglinda lacului. „Se vede-n adîncul / Acela diafan / Răsfrînt pavilionul / Înalt de porțelan. / Şi se vedeau adese, / Răsfrînți în adîncimi, / Cum beau cîțiva prieteni / Acolo-n adîncimi" [16].

Există în bogata gamă lirică a lui Li Tai-pe şi *trecerea însingurării în participare elegiacă*, într-un întreg ciclu inspirat de comuniunea îndurerată

---

[13] Trad. de Eusebiu Camilar.
[14] Trad. de Adrian Maniu în antologia citată mai sus.
[15] Motivul dionisiac, de dată mai recentă în lirica chineză, este ilustrat de un precursor al lui Li Tai-pe, poetul Țao-Țao (155—220 e.n.): „Să bem şi să cîntăm / Viața-i aşa de scurtă, / Pentru a alunga tristețea noastră / Singurul remediu este Tu-K'Ang (Bachus).
[16] Traduceri de Eusebiu Camilar.

a poetului cu omenirea chinuită: „Vîntul, plînge vîntul / În molifți stingheri. / Umbre mohorîte / Umbre multe curg. / Și trudiții oameni / trec înspre cămin, / Trec spre somn și tihnă / Ca-ntr-un paradis“ (*Singurătate*).

Motivația, departe de a fi abstractă, este de un puternic caracter social. Cele mai multe lamento-uri cîntă chinurile pribegiei (*Bocetul, Singurătate, Su-U*) conjugată de obicei cu tema războiului ori a surghiunului. Alteori este povestea femeii care-și așteaptă bărbatul luat la război: așteptarea neliniștită (*Trandafirul roșu, Scrisoare către bărbatul dus la război*) ori lugubru presentiment al morții celui plecat (*Corbii negri*).

Evocarea elegiacă se convertește adesea în apostrofă violentă și necruțătoare la adresa împărăției. Tonul este atunci înverșunat și sarcastic: „În afar' de sînge / Ce mai știți voi hani?“, împotriva poftei de război și expansiuni a împăraților contemporani: „Și mă-ntreb cu groază / Voi măriri și hani, / Dacă fără oaste / prețuiți doi bani!“

Poetul care a părăsit curtea în dizgrație, angajîndu-se mai tîrziu într-un război civil împotriva dinastiei, zugrăvește imagini cutremurătoare ale masacrului, comparabile cu reprezentările morții la Villon. „Ochi și cranii calde / Corbii ciocănesc / Și cînd rup din stîrvuri / Și din pom în pom / Urcă inimi calde / Și plămîni de om.“ [17]

Participarea, atît în existență cît și în artă, în momentele critice devine angajare și revoltă puternică.

Această din urmă formă a *participării* este caracteristica dominantă în arta celuilalt geniu poetic al epocii Tang, Du Fu, contemporanul și prietenul lui Li Tai-pe.

Poemul *„Cinci sute de cuvinte pe calea spre Fănsian“* este o pagină de autobiografie dramatică, povestea întoarcerii acasă a poetului care se retrage de la curtea imperială din aceleași motive ca anticul Ciu Iuan: „N-am vrut ca o furnică să mă ascund, s-adast! / Am vrut cu bărbăție să-nfrunt oceanul vast, / Căci numai astfel timpul mai are zile mari, / Și nu cerșim surîsul din ochi de demnitar.“

Poemul este construit dintr-o alternanță de imagini brutal juxtapuse, ale banchetului curții imperiale, de o parte, ale mizeriei și nenorocirii poporului, de cealaltă parte. Secvențele peregrinării poetului în miez de iarnă potențează în plus acest contrast: „Priviți spre demnitarii bătrîni, benchetuind / Și supă de copită de dromader sorbind / Duhori de vin și cărnuri ajuns-au pîn la porți / iar la un pas se află ciolane vechi de morți.“

În finalul poemului ajungerea acasă aduce o culminanță dramatică, pregătită tot timpul de atmosfera tot mai apăsătoare: „Fiul meu, de foame, trecu al morții rîu.“ [18]

Aceeași stare de mînie și revoltă populară însuflețește poemul „Cetatea Bodî“: este imaginea cetății feudale sortite pieirii de blestemele șerbilor. Poemele *Palmierii din Sîciuan* și „Pomii bolnavi“ au forma unor alegorii de mare forță sugestivă, care ne amintesc de diatribele profeților evrei, precum

[17] Traduceri de Eusebiu Camilar.
[18] Trad. de Eusebiu Camilar.

Isaia ori Amos. Boala și descompunerea naturii, putrezirea rodului pomilor, semnifică aici luxuria curții imperiale, fatală pentru poporul împilat: „Căci banii sînt doar pomii / De vînturi scuturați". În contextul social care obliga la participare, în identificarea destinului individual cu cel social, însingurarea romantică devine o utopie: „Ce versuri aș mai scrie / Și ce voios aș fi / Mizeria de slujbe de nu m-ar țintui" (*Călătorie pe fluviu*).

În *Omul hanului* procedeul identificării este ridicat la un patetic suprem. Între intenția reveriei și întîlnirea cu faptul de viață zguduitor se deschide un abis: „Nu pot uita, prieteni, nici astăzi, cum odat' / M-am dus să văd amurgul la Țe-Kao în sat."

După acest prolog liniștitor, care în mod obișnuit anunță o reverie în natură, succede, în violent contrast, tabloul de suferință umană consonant cu un peisaj sinistru, iradiat de această criză. „Bătea un vînt amarnic printre copacii goi / Era o vreme neagră, pustie, de război." [19].

Scena, care presupune un dialog între bătrîna căreia i se cere ultimul copil pentru război și omul împărătesc, se transformă de fapt în monologul disperat al victimei, căreia îi răspunde urletul neomenesc al zbirului, asimilat cu cel al vîntului. Echivalarea semantică: bestialitate umană / bestialitate a naturii este sugerată de juxtapunerea predicatelor ce denotează dezlănțuirea naturii și dezlănțuirea omului împărătesc: „Tîrzie era vremea / Bătea un vînt turbat / Cumplit răcnea / Un om trimis de han."

Repetiția și alternanța în reluarea acestor enunțări sporesc efectul dramatic. Ultima strofă marchează suprema participare a poetului, identificarea sa fizică cu victima: relația nu mai este: natura bestială / bătrîna, ca victimă, ci: natura bestială / poetul absorbit, integrat în ființa victimei. „Vîntoasa bătea, striga, gemea / Un nod de fier, amarnic, grumazul îmi strîngea".

Însingurarea nu mai este posibilă într-o lume atît de feroce, poetul își pierde independența subiectivă și devine un medium reverberant al suferințelor colectivității umane din care face parte.

În poezia clasică chineză particparea și însingurarea constituie, așadar, două modalități reprezentative pentru procesul de confruntare continuă a artistului cu existența, proces din care se naște autentica expresie a subiectivității lirice. În aparență este vorba de stări antinomice, presupunînd, într-un caz, integrarea poetului în societate, interpretarea mesajului ei, iar în celălalt caz, negarea societății, adîncirea artistului în lumea sa interioară. În fapt, însă, însingurarea se dovedește pentru poetul chinez prilejul de a se îmbogăți sufletește, de a găsi în sinea sa noi disponibilități de sensibilizare socială; astfel că însingurarea se convertește în participare de un suprem indice estetic și uman. În acest sens am văzut că există stări de tranziție și gradații succesive de la o atitudine la cealaltă, după cum există și gesturi extreme, care corespund unor opțiuni cu caracter categoric.

Întotdeauna scriitura poetică chineză transmite un mesaj de mare sinceritate și consecvență umană, rodul unei imens de bogate experiențe sufletești.

---

[19] Trad. de Eusebiu Camilar.

RÉSUMÉ

Dans la millénaire création lyrique chinoise-depuis le grand Che-Tsin, jusqu'aux poètes classique de la dynastie T'ang, Li-Po et Dou-Fou on peut discerner deux attitudes essentielles, en ce qui concerne la perspective de l'auteur — poète, anonyme individualisé, vis-à-vis de la société et de la nature. Ce sont la contemplation solitaire inspirée par le courant de la pensée taoïste et la participation ; cette-ci inspirée par le confucianisme.

Il n'y est pas question d'une opposition, d'une antinomie de pensée et d'expression poétique, mais plutôt d'une symbiose, d'une virtuelle mutabilité de ces deux hypostases. Cette interférence est bien soulignée dans les chansons de L'ancienne Chine aussi bien que dans la grande création classique des deux génies poetiques ci-dessus mentionnés. Le lecteur moderne se trouve être, tout le temps, récéptif à une possible synkrisis de deux universes poètiques : L'européen et l'oriental, chinois en espèce.

C'est un point de vue prestigieusement illustré par René Étiamble.

15

DESPRE ARTA LUI OVIDIUS

DAVID POPESCU

LECTURA primelor poezii din *Amores* *), ne introduce de la început în domeniul de creație și în arsenalul artistic al lui Ovidius. *În elegia I,* poetul spune că începuse să lucreze la o operă eroică în hexametri, versificație potrivită genului epic, dar abia apucase să scrie primele versuri, cînd Amor a apărut și i-a tăiat un picior din al doilea vers, care a rămas astfel pentametru. Poetul îi obiectează că nu se pot trata subiecte cu conținut grav în distih elegiac, dar Amor, drept răspuns, îi trimite o săgeată în piept, făcîndu-l să renunțe la ceea ce începuse și să se dedice elegiei erotice. Subliniem că pe vremea aceea elegia își extinsese conținutul: distihul elegiac nu servea numai pentru exprimarea unor sentimente triste, ci devenise propriu mai ales poeziei de dragoste, cu toată diversitatea ei de teme și de intrigă sentimentală. Chiar din această primă poezie facem cunoștință cu mijloacele de creație folosite de poet: personificări, dialog cu zeii, recurs la mitologie, epitete simple sau perifrastice, denumiri toponimice sau patronimice cu valoare stilistică etc.

Citind mai departe, *a doua poezie,* aflăm că Ovidius, rănit de săgețile lui Amor, se zvîrcolește, încearcă să reziste, dar pînă la urmă se supune. Pe lîngă procedeele din prima poezie, întîlnim aci un altul: acela al ideilor generale, de care este plină toată opera sa și dintre care multe au ajuns prin întrebuințare pînă în vremea noastră. Amorul triumfă în sufletul poetului, care devine slujitorul docil al lui Cupidon. Înțelepciunea (Mens bona) și Rușinea (Pudor) sînt disprețuite și ajung în cinste Dezmierdările (Blanditiae), Iluzia (Error) și Pasiunea (Furor). Cu acestea Amor supune pe zei și pe oameni. Poetul încheie cu un apel către Cupidon pe care-l roagă să-l ia sub aripa lui protectoare, după cum Augustus, strănepot al Venerei, mama lui Cupidon, cu aceeași mînă cu care a învins, ocrotește pe cei învinși. Numele lui Augustus și al Casei imperiale este pomenit și în alte opere ale poetului,

*) Cele ce urmează constituie spicuiri din lectura integrală a operei lui Ovidius, cu atenție deosebită asupra artei scriitorului. În felul acesta înlăturăm de la început unele prejudecăți pe care le-am putea avea din lecturi despre Ovidius și ne putem forma singuri păreri și convingeri, fără influențe exterioare, avînd satisfacția că am vorbit direct și nu prin intermediari cu scriitorul.

la început din condescență față de împărat, procedeu folosit și de alți scriitori, iar mai tîrziu, în Tristia și Pontica, în semn de supunere și umilință zadarnică, pentru că Ovidius a murit în exil.

În poezia a treia, sclav credincios al lui Cupidon, poetul este îndrăgostit. El roagă pe Venera (pe care o numește Cytherea) să-l primească rob *per longos annos*, ca pe un îndrăgostit care va ști să iubească cu credință curată. Dacă nu e de viță nobilă, poetul are în schimb de partea lui pe Phoebus și pe cele nouă muze și chiar pe Bachus, pe care-l numește prin perifrază : vitis repertor (descoperitorul viței). Poetul declară că nu va fi un ușuratic, ci va iubi statornic toată viața.

Dar *în poezia a patra*, aflăm că iubita poetului este măritată și el o învață cum să-și înșele bărbatul prin priviri și gesturi la o masă unde urmează să participe toți trei. Poezia este lungă, de 70 de versuri, și ne ajută să cunoaștem faciltatea de versificație a lui Ovidius, posibilitatea de a spune o mulțime de lucruri mărunte și neînsemnate într-o formă ușoară și agreabilă.

Continuînd cu lectura ciclului *Amores*, sîntem informați că poetul își înșală iubita chiar cu servanta ei, iar cînd este bănuit jură că e nevinovat, pentru că și zeii, spune el, procedează la fel. Sîntem lămuriți : nu este vorba de o iubire unică, profundă, pasionată, cum declarase la început, ci de mai multe iubiri ușoare, și pasagere care sînt pentru poet un fel de divertisment, un pretext pentru versuri.

Poetul este admirator al tuturor femeilor, găsindu-le la fiecare calități demne de a le face iubite : „O sută sînt motivele pentru care eu întotdeauna iubesc... Dacă una ține ochii în jos, cu modestie, mă aprind și pudoarea ei e lanțul în care cad... Dacă una pare aspră, imitînd pe încăpățînatele sabine, mă gîndesc că ea vrea, dar știe să se prefacă cu dibăcie. Dacă ești cultă, îmi placi prin talentele tale rare, cu care ești înzestrată. Iar dacă ești o incultă, mi-ești dragă prin simplicitatea ta". Citatul este suficient pentru a cunoaște întreaga poezie erotică a lui Ovidius. Poetul a avut înaintași pe care i-a imitat, sau de care a fost influențat, dar parodiile lui sînt originale. Imitînd pe Catullus, care scrisese o elegie în 18 versuri endecasilabe la moartea vrabiei Lesbiei, Ovidius scrie și el în distih elegiac o poezie de 64 de versuri la moartea papagalului Corinnei. O elegie a lui Propertius, împotriva unei femei rău famate Acanthis, este imitată de Ovidius în elegia scrisă împotriva unei femei cu aceeași profesiune ca și Acanthis, dar pe care poetul o numește Dipsa. Chiar numele acesteia indică felul de imitație. Acanthis, nume grecesc, însemnează floare cu țepi, pentru a indica influența vătămătoare a Acanthei, iar Dipsa e tot cuvînt grecesc și înseamnă sete, pentru a înfiera pe femeia lacomă de bani însușiți prin corupție.



Concomitent cu Amores, Ovidius a scris, tot în distih elegiac, *Heroides*. Acestea sînt niște mici romane de dragoste, avînd ca modalitate de expresie monologul liric.

Un pasaj din prima Heroidă, în care Penelopa, neliniștită că războiul troian s-a terminat de cîțiva ani și că Ulise încă nu s-a întors acasă, înmî-

nează călătorilor pe mare o scrisoare către soțul ei iubit, este elocvent pentru maniera pur ovidiană. Penelope, reproșîndu-i lui Ulise că toți s-au întors acasă după război, numai el nu sosește, spune cum cei veniți povestesc despre luptele de la Troia și cum toți îi ascultă cu admirație : „unul dintre aceștia schițează pe mare tabloul crîncenelor lupte și, cu degetul muiat în vin, reprezintă tot Pergamul. În partea aceasta curgea Simoisul, aici este portul Sigens, dincoace se înălța mîndrul palat al bătrînului Priamus. Acolo își întindea cortul Aeacides, dincoace Ulise, iar mai încolo cadavrul lui Hector a speriat caii care-l tîrau" ș.a.m.d.

În scrisoarea Oenonei către Paris, un alt model, care, ajungînd prinț, reținem o comparație dezvoltată, dintre multele care ornamentează stilul operelor lui Ovidius, și prin care poetul nu se găsește mai prejos de Homer sau de Vergilius. Oenone îi spune lui Paris : „Tu ești mai ușor decît frunzele, care atunci cînd nu mai au în ele sevă zboară uscate în bătaia vînturilor, și nu ești mai greu decît vîrful unui spic ușor, pe care îl usucă razele arzătoare ale soarelui.

În *Ars amandi,* scrisă în trei cărți, Ovidius dă lecții despre același gen de dragoste din Amores : el este profesor de iubire ușoară, *lascivi praeceptor amoris* (II 497). În prima carte învață pe bărbați cum să cucerească o femeie, în a doua cum să-i păstreze dragostea, iar în a treia pe femei cum să se facă iubite. Toată opera este scrisă într-o formă spirituală și amuzantă și oferă destule exemple pentru cunoașterea resurselor artistice ale poetului.

În aceste scrisori, valoroase, din punct de vedere literar sînt și miturile, folosite ca podoabe de stil și compoziție, — ca argumente și exemplificări în sprijinul învățăturilor date. Pentru a susține, de exemplu, ideea că nu e bine să-ți faci de rîs soția, sau prietena, dacă o prinzi că te-nșală, povestește episodul în care Vulcan cheamă pe zei să vadă pe Venera în flagrant delict de adulter cu Marte. Episodul, care își are sursa în cartea a VIII-a a Odiseii, este picant și plin de umor.

Umorul și ironia se întîlnesc frecvent în *Ars amandi.* Iată 4 versuri în care este invocat numele lui Homer, pentru ilustrarea ideii că banul este atotputernic chiar în dragoste : „Cu adevărat ne găsim în epoca de aur ; cu aur se cîștigă cele mai multe onoruri, cu aur se cîștigă iubirea. Poți să vii, Homer, cu suita de muze, dacă n-ai adus nimic, vei ieși cum ai venit, Homer !" Invocația retorică, folosită aici, dă mai multă pregnanță ideii pe care, precum se vede, poetul n-o spune cu indignare. De altfel, deși în toate operele sale găsește prilejul să laude trecutul și să facă aprecieri favorabile asupra moravurilor vremii lui, nu pare prea convins de ceea ce spune, fiindcă el se simte bine să trăiască în vremea lui : „Altora să le placă vremile de odinioară ; eu mă felicit că m-am născut acum. Vremea aceasta este potrivită gusturilor mele".



Metamorfozele sînt o capodoperă a literaturii latine. În această creație de maturitate autorul a știut să dea sens și viață unor personaje și întîmplări mai toate legendare, făcîndu-le tipuri reprezentative pentru orice vreme.

Arta scriitorului se cunoaște aici prin mijloace literare de o mare expresivitate. Un efect stilistic deosebit îl au *litotele, antitezele, aliterațiile, repetițiile.* Iată un exemplu de *litotă* : „În coliba aceea s-au unit din anii tinereții, în ea au îmbătrînit și, mărturisindu-și sărăcia, au făcut-o mai ușoară suportînd-o cu înțelepciune" — (VIII—632—634). Reținem, din aceste versuri, în care se vorbește despre casa sărăcăcioasă a soților Philemon și Baucis, repetiția cuvîntului *illa așezat* la începutul și la sfîrșitul versului contrar. *Repetiția* este și ea foarte larg folosită : „Atunci pentru întîia oară au intrat oamenii în *case* : Casele erau peșteri" (I—138). Versul contribuie la descrierea vîrstei de argint, „Mai rea decît cea de aur, dar mai prețioasă decît a roșcatei arame" (...argentes proles / Auro deterior, fulvo pretiosior aere I 114—115) și l-am citat pentru repetiția domos-domus. Dar se poate menționa că *tum primum* este folosit și cu un vers mai înainte și cu un vers mai în urmă ; iar în versul în care este comparată vîrsta de argint cu cea de aur este de menționat de asemenea însăși această comparație construită din două adjective însoție de cîte un complement al comparativului, unul din ele fiind determinat și de un atribut adjectival cu valoare de epitet. Uneori aceste repetiții par adevărate jocuri de cuvinte : „Cer dovezi sigur ? Îți dau dovezi sigure temîndu-mă" (II—91) spune soarele sfătuind pe Phaeton să renunțe la dorința de a conduce carul.

Aliterațiile, de asemenea, sînt căutate și folosite de poet pentru efectul lor stilistic. Uneori, *antitezele* se bazează numai pe alăturări de cuvinte cu sens contrar : *impietate, pia* est (VIII, 477) : este pioasă prin impietate se spune despre Althaea care, avînd de ales între dragostea de mamă și aceea de soră, înclină către aceasta din urmă hotărînd moartea fiului său care-i ucisese frații.

În afară de aceste indicații, s-ar mai putea scoate în evidență și alte procedee stilistice, dar pe cele citate le socotim suficiente în cadrul unei incursiuni de scurtă informare asupra artei scriitorului.

În Faste facem cunoștință în general cu aceleași mijloace de creație artistică întîlnite și în operele anterioare. Ovidius își propusese să scrie o operă poetică pe baza tematicii oferite de zilele calendarului roman. Intervenind exilul, opera n-a putut fi dusă pînă la capăt, dar din cele șase părți scrise, care prezintă calendarul primelor șase luni ale anului, se poate înțelege care ar fi fost factura artistică a întregii lucrări.

Lumea miturilor și a zeilor este prezentă și în Faste. Zeilor și muzelor li se adresează Ovidius pentru a explica etimologic numele lunilor, pentru a arăta originea diferitelor ceremonii sau obiceiuri. Și prezentarea acestor tradiții și obiceiuri este făcută într-un stil vioi, plin de umor și de culoare poetică. Întrebînd, de pildă, pe zeul Ianus, al cărui nume e purtat de luna Ianuarie, de ce la I al acestei luni se fac daruri în bani, Ianus răspunde că banii au început să fie prețuiți încă de pe vremea lui Saturn, așa că nu este de mirare că în timpul poetului averea este pusă mai presus de orice. După obișnuita critică a moravurilor decadente din vremea sa, în contrast cu obiceiurile curate și patriarhale ale strămoșilor, poetul conchide tot prin gura zeului Ianus : „Lăudăm vremile de altădată, dar trăim după cele de azi" (I, 225).

Descrieri de natură, narațiuni, comparații, epitete, se găsesc ca ornament poetic și în *Faste*. De exemplu, la începutul părții întîi întrebînd pe zeul Ianus de ce anul începe iarna, cînd e ger, și nu primăvara, cînd o nouă viață pulsează în natură, Ovidius face o frumoasă și dinamică descriere a primăverii.

Propoziții enunțiative, interogative, exclamative, imperative, apostrofa retorică, exprimarea sentențioasă, întreruperea narațiunii prin descriere, comparații simple și dezvoltate, toate servesc poetului pentru a da viață celor povestite.

Există și în *Faste* părți obositoare : multe nume proprii, repetări de legende (completări, referiri la ele, etc.) se amestecă forțat trecutul cu prezentul pentru a fi lăudat Cezar și Augustus, ca descendenți ai lui Romulus și prin acesta ai lui Marte și Venus, pentru unele zile poezia este o searbădă cronică, dar opera în ansamblu are calități demne de talentul lui Ovidius.



Tristia și *Pontica* sînt elegii în adevăratul înțeles al cuvîntului. Ele exprimă, în stihuirea care le este proprie, umilința, durerea și suferința poetului exilat departe de casă, de familie, de prieteni, de țară. Poetul însuși a voit ca acestea să nu fie simple scrisori de interes particular, ci opere literare, care să rămînă posterității. Aceasta se vede nu numai din versificația lor, ci și din arta compoziției și a stilului. Cele cinci cărți de Triste au fiecare cîte o scrisoare care servește ca prefață și cîte una de încheiere, iar Ponticele, de asemenea, au prima scrisoare ca un prolog în care se dau referințe despre conținutul și structura lor, în comparație cu Tristele.

Poetul, deprins cu viața ușoară de la Roma, n-a putut suporta durerea exilului. Prietenii i-au reproșat că prea se jeluie mereu de aceleași lucruri, iar tomitanii s-au supărat că vorbește despre locuitorii ținuturilor ca despre niște sălbateci. Prietenilor le răspunde că atît timp cît va fi la Tomis nu va putea scrie altfel, iar tomitanilor, cu care în ultimii ani începuse să se obișnuiască, învățîndu-le chiar limba și scriind în limba lor, de asemenea, le spune că nu de ei se plînge, ci de clima ținutului și de primjedia atacurilor din partea populațiilor vecine.

Hiperbola, ca figură de stil, se găsește și în alte opere ale lui Ovidius, dar aci este izbitoare. Cînd în Metamorfoze povestește că Jupiter și Mercur la o mie de case au bătut, dar o mie de case au rămas zăvorîte înaintea lor, numai căsuța bătrînilor Philemon și Baucis le-a fost deschisă cu ospitalitate, nici nu observăm exagerarea, pentru că *mille* ni se impune deodată înțelegerii în mod figurativ, ca numeral nedefinit ; cînd afirmă însă în *Tristia* (I.III.20) că în noaptea plecării în exil era atîta jale în casa lui, că parcă era Troia cînd era cucerită, această comparație parcă șochează. Mai ales că în aceeași epistolă se plînge că din mulțimea de prieteni nu se găseau atunci lîngă el decît unul sau doi, deși, după cum rezultă din Pontica, erau ceva mai mulți.

Pentru a-și arăta suferința, în scrisori consecutive folosește același procedeu al hiperbolei, cu imitarea aceluiași motiv. (Scrisoarea autobiografică din *Triste*, IV, X, 107—108). Același motiv, mai amplificat și cu alți termeni,

îl găsim în scrisoarea imediat următoare, adică în prologul din cartea a cincea a Tristelor, în care se adresează cititorilor spunîndu-le că poeziile îi sînt triste pentru că tristă-i este și viața : „Ah, cîtă iarbă-n cîmpul lui Marte, cîte ramuri / în codru, cîte fire, în Tibru de nisip / Atîtea suferințe și eu am tras și numai la mîngîiere și liniște am găsit".

În scrisoarea următoare prologului din cartea a cincea a *Tristelor* motivul stilistic apare și mai mult amplificat : „Ah, cîte flori pe straturi și scoici pe fundul mării / Și cît de multe fire de mac adormitor / În codrii cîte fiare, cîți pești înoată-n mare / și-n aer cîte păsări bat aerul din zbor / Atîtea suferințe mă-neacă ; să le număr ? / Dar valurile mării le pot eu număra ? /". Uneori, termenii de comparare a durerii capătă aspect modal.

Dar poetul stăruie asupra suferinței sale și prin alte procedee stilistice. Așa este folosirea *anaforei*. Iată un exemplu la începutul scrisorii a șasea din cartea a patra a *Tristelor : Cu timpul* se învață și taurul cu plugul / Chiar el întinde gîtul sub jugul încujbat / *cu timpul* calul aprig și el de frîu ascultă / primind supus în gură zăbala cea de fier / *Cu timpul* chiar și leii își domolesc mînia / Ei nu rămîn sălbateci cum sînt la început / La fel și elefantul din India ascultă / De-al său stăpîn : *Cu timpul* și el se dă bătut / Tot *timpul* face boaba de struguri să se umple / Și-abia să-și țină mustul din ea de plină ce-i...". Pasajul continuă cu alte patru exemple despre acțiunea timpului, în care substantivul *tempus* este înlocuit cu pronumele demonstrativ *hoc*, pentru a arăta că toate cedează timpului, numai suferința lui Ovidius cu timpul crește în loc să descrească.

Scrisorile din exil sînt variații pe aceeași temă, cu amplificări și podoabe din mitologie, cu mijloace artistice care uneori copleșesc conținutul, care fac ca exprimarea ideilor și sentimentelor să cîștige în extensiune, dar nu și în intensitate. De aceea suferința exilului se împrăștie în mulțimea scrisorilor și cititorul pînă la urmă este mai puțin mișcat de durerea poetului și mai mult fermecat de forma literară în care-și exprimă durerea.

Sînt totuși și unele scrisori, pline de profunzime, prin unele reflecții despre lume și viață, ca și prin stilul sobru și energic în care sînt scrise. Poezia ar merita o atenție deosebită, care ar trece însă peste marginile impuse unei lucrări de succintă analiză a principalelor mijloace artistice potrivite talentului scriitoricesc al lui Ovidius.



Notele fugare asupra artei lui impun la sfîrșit cîteva observații generale.

Ovidius nu este un deschizător de drumuri în domeniul artei sale, el trăiește în timpul principatului lui Augustus, cînd literatura latină atinsese culmea înfloririi, cînd atîția înaintași îi puneau la dispoziție un vast material de informație sub raportul conținutului și al formelor de comunicare poetică. Dar este meritul lui că a dat expresie personală unor teme și procedee folosite și de alți scriitori, că, imitînd, a creat, că a știut să scrie astfel, încît operele lui să reziste veacurilor.

S-a încercat, de către unii cercetători literari, încadrarea operei lui Ovidius în formulele artei baroce. Dar în opera lui Ovidius se găsesc elemente

romantice, baroce şi chiar naturaliste. Ca trăsătură dominantă, el este însă un clasic, în sensul pe care-l are în general clasicismului antic.

Predilecţia pentru subiecte cu conţinut erotic, ornamentaţia mitologică uneori încărcată şi tratarea facilă a temelor, fiind coordonate dominante înlăuntrul cărora se configurează personalitatea artistică a lui Ovidius, au constituit puncte de plecare în stabilirea unor judecăţi de valoare de multe ori negative. Elementele pozitive ale operei sale sînt însă cu mult precumpănitoare şi ele l-au aşezat între marii poeţi ai lumii.

RÉSUMÉ

L'etude est constitué comme un montage des impressions sur l'oeuvres d'Ovide. La vision critique est fixée par quelques appreciations esthétiques sur les aspectes erotiques, sur les thèmes d'une certaine facilité etc. Mais, les éléments positifs sont prépordérents pour l'art d'Ovide, un des plus grands poètes de l'humanité.

16

CONCEPTUL DE „NOIA“ LA GIACOMO LEOPARDI

SMARANDA BRATU

ÎN primul dicţionar al limbii italiene, *Il dizionario della Crusca*, din 1612, la cuvîntul *„noia“* se află explicaţia supărare, plictiseală, neplăcere. Aşadar, limbajul curent impusese termenul de „noia-plictiseală“ în accepţia sa de senzaţie neplcătuă, de sentiment sau cauză a unei puternice deprimări psihice, accepţie valabilă şi în limbajul de astăzi.

Critica filozofică, de-a lungul timpului a studiat de altfel teoria plictiselii în cele mai multe accepţii la nenumăraţi artişti şi filozofi. Să amintim în treacăt Pascal, Ugo Foscolo. Mai puţin studiat în toate implicaţiile sale a fost conceptul de *„noia“* în opera lui Leopardi.

Inexistent în bibliografiile anterioare, un studiu ce are ca temă conceptul de *„noia“*, ca punct de plecare a unei cercetări circulare asupra operei lui Leopardi, îşi demonstrează fertilitatea în concluziile rezultate : mai precis, se atinge acum momentul cînd modernitatea gîndirii poetului devine evidentă.

Rezultatele la care ne-a condus o asemenea cercetare se manifestă în posibilităţile de

— a structura întreaga concepţie filozofică leopardiană ;

— a revela existenţa unor legături subterane între faze literare ca iluminism, preromantism şi romantism ;

— a dovedi fuziunea între cultura italiană şi cea europeană în aceste faze de civilizaţie literară şi de a delimita contribuţia lui Leopardi la cultura universală ;

— a interpreta opera scriitorului pe linia unei gîndiri moderne.

Structurarea gîndirii leopardiene în jurul conceptului de *„noia“* scoate în evidenţă ideea unei dezbateri şi a unei chinuitoare căutări de soluţii la răul existenţial.



Leopardi concepe universul ca materie în mişcare, iar viaţa ca mişcare autonomă pe fondul general al mişcării cosmice. Această constantă filozofică trasează coordonatele unui sistem referenţial pentru concepţia sa etică, politică şi religioasă.

Lectura textelor filozofilor raționaliști a fost determinantă pentru definirea concepției materialiste leopardiene. Încă din 1821, într-o notă din caietele de însemnări cunoscute sub numele de *Zibaldone* se afirmă caracterul etern al materiei și al conservării ei cantitative : „nu există astăzi mai multă materie, nici mai puțină decît a existat întotdeauna“ [1]. Dincolo de materie nu se află decît neantul, căci tot ceea ce există materie : „Ajungeți pînă la cea mai mică parte ori substanță materială și spuneți-mi, dacă puteți : părțile ori substanța din care este alcătuită aceasta nu mai sînt materie, ci spirit. Ajungeți, chiar dacă puteți, la atomi sau la particulele indivizibile. Tot materie vor fi. Dincolo de ele nu veți găsi spritul, ci neantul“ [2]. Mișcarea universală este o realitate o continuă adaptare (*un continuo assuefarsi*“). Ca și materiei, sufletului omenesc îi e caracteristică aceeași mișcare de adaptare, denumită de Leopardi „*conformabilità*“. Între univers și om există un factor comun : eterna mișcare. Raportul dintre mișcarea proprie omului ca individ și mișcarea cosmică constituie nucleul întregii problematici leopardiene. Dezlegarea sensului acestui raport îl va conduce pe Leopardi la propunerea unor soluții care sînt tot atîtea *modus vivendi.* Omul dorește Plăcerea, nu o anumită plăcere, de aceea orice plăcere va fi inferioară dorinței de Plăcere, care este infinită. Deoarece „binele îndepărtat este întotdeauna mai mare decît cel prezent“ [3], Leopardi crede, ca și Pascal, că plăcerea poate fi doar trecută sau viitoare ; „plăcerea este întotdeauna ori trecută, ori viitoare, dar niciodată prezentă“ [4]. Plăcerea poate fi doar un moment pe fondul vieții, viață care în totalitatea ei este lipsa de plăcere, adică de fericire. Acest fond permanent este caracterizat de plictis, de „noia“. „Prin plictiseală cred că nu trebuie înțeles altceva decît dorința pură de fericire, nici satisfăcută de plăcere, nici întunecată fățiș de neplăcere“ [5].

Ca dorință infinită de fericire, *„la noia“* reflectă nemărginirea sufletului omenesc ; în acest sens, ea rezultă a fi cel mai sublim sentiment. Plecînd de la ideea iluministă a imensității capacităților umane, Leopardi ajunge la concluzia romantică potrivit căreia nefericirea devine măsură a excelenței umane.

„La noia“, stare de insatisfacție, este *suferință :* împotriva ei, instinctul vieții trezește groaza. Pentru a învinge *„la noia“*, Leopardi propune mai multe remedii. Deoarece suferința provocată de *„noia“* este cu atît mai acută cu cît omul are mai multe dorințe, un prim remediu constă în diminuarea maximă a acestora : amortizarea mișcării vitale prin somn, letargie, leșin (*Zibaldone*, vol. I, p. 1463) și alienarea simțurilor prin opiu. (*Dialogo di Torquato Tasso*

---

[1] *„tanta materia esiste oggi nè più nè meno quanto é mai esistita“*, Zibaldone, Mondadori, Milano, 1967, vol. I, p. 456.

[2] *„„Arrivate fino alla menoma parte o sostanza materiale e ditemi se potete : le parti o sostanze di cui questa si compone non sono più materia, ma spirito. Arrivate anche, se potete, agli atomi o particelle indivisibilie senza parti. Saranno sempre mamorali*, Vallardi, Milano, 1923, p. 118.

[3] *„il bene lontano é sempre maggiore del presente“* (*ibidem*, p. 513).

[4] (*Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in *Operette*).

[5] *„Per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della feliciaà, non soddisfatto dal piacere, e non offeso aportamente dal dispiacere“* (*Dialogo di Tourquanto Tasso e del suo Genio familiare*, in *Operette morali*, ed. cit., p. 118).

e del suo Genio familiare). Cel de al doilea remediu este „la distrazione" — distragerea— care are o formă negativă în durere și o formă pozitivă în variație. Variația înseamnă permanenta întîlnire cu noul. Orice noutate ocupă spiritul și îl distrage ; de aceea, chiar dureroasă, ea este întotdeauna plăcută (*Storia del genere umano*).

Modalitatea de obținere a variației este, după Leopardi, acțiunea — amintire a teoriilor iluministe. Prin acțiune, scriitorul înțelege totalitatea activităților umane, manifestări ale forței fizice și spirituale, consumul de energie destinat procurării mijloacelor de subzistență. Viața devine suportabilă dacă este tranformată în activitate, în expediție de descoperire a lumii necunoscute (*Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*) ; pericolul pe care îl implică acțiunea oferă nou preț vieții (poemul *A un vincitore nel pallone*). Se conturează, astfel, opoziția *„noia"* — *„vita vitale"*.

Dar mișcarea se vrea direcție, scop ; acțiunea se vrea țel. Țelul ultim al vieții noastre, deci al acțiunilor noastre, este infinita aspirație către fericire ; însă chiar din cauza nemărginirii sale, el nu poate fi atins în realitate. Rezultă că „toate plăcerile sînt iluzii sau constau în iluzii" [6]. Scopurile acțiunii sînt așadar iluziile. La Leopardi, două sînt iluziile stimulatoare și universale : *gloria* și *dragostea*. Pe măsură ce gîndirea filozofică leopardiană avansează în configurarea unui sistem, conceptul de iubire înregistrează o variație în sensul unei deschideri (de la iubirea între bărbat și femeie, către iubirea între toate spiritele superioare) și al unei imanentizări (de la iubirea-iluzie, la iubirea-realitate, specifică omului). Transformarea concepției despre iubire luminează ultima fază a gîndirii leopardiene și, cum se va arăta, ea susține soluția ultimă la problema existenței.

Rezumînd, mișcarea în microcosmosul uman se concretizează în acțiune ; aceasta are ca punct de pornire necesitatea evitării plictiselii, și ca scop ultim, iluziile. Spre deosebire de antecesorii săi, care considerau *„la noia"* o depresiune temporară, Leopardi numește *„la noia"* o stare permanentă, un rău incurabil.

Căutările din această primă fază a elaborărilor teoretice (fază ce se încheie în jurul anului 1824, o dată cu compunerea celor mai multe dintre parabolele filozofice publicate ulterior în volumul *Operette morali*) îl conduc pe Leopardi la concluzii de ordin practic : remediile propuse pentru a depăși *„la noia"* constituie o soluție realizabilă, traductibilă în faptă. Efectul paleativ al acțiunii asupra plictiselii îl dezvăluie însă lui Leopardi insuficiența acestor concluzii. De aceea, el se va îndrepta de acum înainte spre studiul cauzelor ultime ale răului. Căutarea explicației în plan metafizic marchează cea de a doua fază a gîndirii leopardiene.

La Leopardi cugetarea asupra rostului vieții umane este axată pe două concepte fundamentale : cel de *natură* și cel de *rațiune*. În concepția filozofului-poet, termenul de natură are două accepțiuni : natura ca realitate fenomenală, în configurația ei fizică (flora, fauna etc.) ; și natura ca act de a exista, cu alte cuvinte, ca mișcare a materiei concepută în mod abstract și

---

[6] *„tutti piacerii sono illusioni o consistono nell'illusione"* *Zibaldone*, ed. cit., vol. I, p. 334.

generic. Studiul filozofiei leopardiene se interesează mai ales de a doua accepţie. În *Zibaldone* apare definiţia : „Ceea ce noi numim natura nu este de fapt altceva decît existenţa, faptul de a exista, viaţa, simţitoare sau nesimţitoare a lucrurilor" [7]. Rezultă că *natura este însăşi existenţa.* Leopardi făcea o distincţie între lumea concepută abstract ca materie veşnică şi aspectele concrete şi temporare ale materiei, supuse distrugerii. Dacă natura este *„l'esistenza"*, aspectele trecătoare ale ei sînt *„gli esistenti"* — cei ce există, existenţii. Existenţa constă în circuitul de naştere şi moarte al existenţilor, deci ea se realizează numai în detrimentul şi prin suferinţa existenţilor. Dacă *„gli esistenti"* regenerează natura prin propria distrugere, înseamnă că nefericirea este inerentă vieţii. Acest raport între existenţă şi existenţi constituie pentru Leopardi cauza primă a răului existenţial. Astfel, după el, viaţa este existenţă (deci natură) plus raţiune. Dar a fi conştient de propria existenţă este echivalent cu a fi conştient de propria nefericire. Aşadar, această cunoaştere este duşman omului, căci îi dezvăluie situaţia sa mizerabilă. De aceea, raţiunea trebuie condamnată, nu ca facultate de cunoaştere, ci ca facultate de autocunoaştere. Raţiunea a revelat omului *„l'acerbo vero"* — adevărul despre propria soartă şi propria neputinţă.

Deci, pentru Leopardi, a doua cauză a nefericirii umane este cunoaşterea propriei soarte, datorată raţiunii.

Sentimentul nefericirii creşte în proporţie directă cu dezvoltarea conştiinţei de sine, deci cu raţiunea. De aceea înţelepţii sînt mai nefericiţi decît ignoranţii, omul matur e mai nefericit decît copilul, omul civilizat decît sălbaticul.

Raţiunea interzice credinţa în iluzii, căci le pătrunde adevărata esenţă — deşertăciunea. Marile idealuri, care în viziunea leopardiană sînt la rîndul lor iluzii, constituie raţiuni de existenţă. Spulberînd idealurile, conştiinţa privează omul de raţiunea de a trăi.

Leopardi conclude că în al treilea rînd „sentimentul adînc de nefericire îşi are de obicei originea în lipsa sau pierederea marilor iluzii" [8]. Descoperirea inconsistenţei iluziilor i-a inspirat lui Leopardi poemul *Bruto Minore* (compus în decembrie 1821). *Bruto Minore* reprezintă pentru gîndirea leopardiană deslușirea raportului om-condiţie umană, sau, în termenii proprii poetului, om-destin. În scrisoarea către Luigi de Sinner (4 mai 1832) Leopardi recunoaşte în acest raport o constantă centrală a gîndirii sale. Prima atitudine leopardiană faţă de destin este respingerea al cărei argument îl constituie tocmai moartea lui Brutus. Evoluţia concepţiei filozofice generale a poetului va conduce spre o atitudine nouă : înfruntarea curajoasă a adevărului.

Cum am văzut, *„la noia"* nu este decît „viaţa însăşi, în întregime situată, încercată, cunoscută, în întregime prezentă individului şi cuprinzîndu-l pe de-a întregul" [9] ; dar în acelaşi timp ea este „evident un rău" [10]. Dacă existenţa

---

[7] *„Quelle che noi chimiamo natura non à principalmente altro che l'esistenza, l'essore, la vita, sensitiva o non sensitiva delle coze"* (Zibaldone, ed cit., vol. II, p. 299).

[8] *„l'origine del sentimento profondo dell'infelicità ordinariamente procedé dalla mancanza o perdita delle grandi illusioni"* (Zibaldone, ed. cit. vol. I, p. 234).

[9] *„la semplice vita pienamente sentita, provata, conosciuta, pienamente presente all'individiduo ed occupantelo"* (*ibidem*, vol. II, p. 875).

[10] *Ibidem*, vol. II, p. 874.

este esenţialmente suferinţă, aceasta nu face decît să dovedească încă o dată că viaţa înseamnă durere. „Cînd nu simte nici un bine şi nici un rău, omul simte nefericirea generală înnăscută ; acesta este sentimentul care poartă numele de plictiseală" [11].

Această clarificare a conceptului de „noia" rezumă a doua fază a gîndirii leopardiene : faza descoperirii esenţelor vieţii umane. Concluzia că plictiseala este sentimentul existenţei înseşi explică de ce evoluţia sensurilor acestui sentiment ilustrează evoluţia întregii filozofii a gînditorului. Deznădejdea care urmează acestei concluzii este legată de poziţia lui Leopardi faţă de religie.

Crescut într-o familie de catolici practicanţi, Leopardi este însuşi în copilărie credincios. Studierea filozofilor antici şi raţionalişti îl conduc treptat la refuzul ideii de absolut şi la concluzia că orice adevăr este relativ [12]. În convingerea că totul este relativ, Leopardi pierde practic credinţa religioasă. Din 1832 el va renunţa definitiv să mai justifice religia în plan metafizic. Religia oferea o explicaţie şi o finalitate universului. Cu pierderea credinţei, întrebările ultime asupra sorţii lumii şi a omului rămîn fără răspuns. Într-un univers lipsit de finalitate, unde totul este posibil, lucrurile nu mai sînt supuse necesităţii" : „nici un lucru nu este absolut necesar, adică nu există nici o raţiune absolută pentru care el să nu poată exista" [13]. Totul se destramă în neantul universal ; nimic nu e consistent în afară de nimicul însuşi — neantul. Concluzia „totul este Neant" [14] este urmată de angoasa de a vedea lucrurile destrămîndu-se în jur. Criza care a urmat acestor concluzii e descrisă de Leopardi în scrisoarea adresată, în 1823 prietenului Jacopssen. Concluzia că singurul lucru real este Neantul îl înscrie pe Leopardi într-o linie filozofică ce porneşte de la Parmenide şi ajunge la Heidegger. Leopardi are comună cu Heidegger ideea că neantul constituie fundamentul existenţei, mai precis, al existenţei omului, în măsura în care aceasta este instabilă (tranzitorie şi posibilă într-o infinitate de moduri). La Heidegger instabilitatea existenţei este trăită de om prin aceeaşi stare emotivă : angoasa.

Sentiment al existenţei, *„la noia"* devine în acest moment cumplita conştiinţă a universalei vanităţi a lucrurilor. Dacă totul este neant, sentimentul ce reflectă neantul, *„la noia"*, devine singurul sentiment real. „Putem spune că toate celelalte fiind deşarte, la plictiseală se reduc şi în ea constau substanţa şi adevărul vieţii omeneşti" [15]. În acest sens *„la noia"* leopardiană este substanţial asemănătoare cu *la nausée*, întrucît Sartre numeşte cu acest termen experienţa emotivă a gratuităţii existenţei, adică a perfectei echivalenţe a posibilităţilor existenţiale.

Deoarece lucrurile se revelă inconsistente, şi toate, fără deosebire, sînt în esenţă deşarte, orice încercare de ierarhizare este artificială. Universul se prezintă omului ca sumă de lucruri juxtapuse, nediferenţiat.

Orice criză este întotdeauna, biologic necesar, necesară. Toată fiinţa lui Leopardi cerea depăşirea acestei crize. Pesimismul rezultat din adîncirea pînă

---

[11] *Zibaldone*, ed. cit., vol. II, p. 1306.
[12] *Ibidem*, vol. I, p. 1511.
[13] *Ibidem*, vol. I, p. 903.
[14] *Scrisoarea către Giordani din 6 martie 1820*, în Lettere, ed. cit., p. 247.
[15] Il Copernico, in *Operette morali*, ed. cit., p. 272.

la ultimele consecințe a concluziilor raționaliste — în cea de a doua fază a gîndirii sale — este urmat de o înfruntare personală a adevărului. Angajarea directă în această situație marchează a treia etapă a filozofiei leopardiene : etapa soluțiilor.

Prima înfruntare este revolta. Adevăratul dușman este natura care a creat omul pentru a fi nefericit. Strigătul de ură al lui Leopardi răsună în cuvintele adresate naturii de către islandez : „Ești vrăjmașa declarată a oamenilor și a celorlalte viețuitoare și a tuturor fapturilor tale (...) Ești călăul propriei tale familii, al fiilor tăi“ [16]. Pentru că omul trebuie să trăiască și pentru că viața să devină suportabilă, trebuie găsite soluții. Explicațiile în plan metafizic îl readuc pe Leopardi la căutări în plan practic ; ciclul gîndirii leopardiene se încheie cu reluarea datelor problemei inițiale : salvarea omului.

Prima propunere leopardiană se referă la diminuarea rațiunii, ca cea care dă conștiința propriei nefericiri. Ea preconizează trăirea intensă, lipsită de meditație asupra vieții, adică *trăirea ca natură* — *Elogio degli uccelli.* Această recomandare nu poate fi socotită însă decît o pseudosoluție, deoarece Leopardi considera că odată cunoscut adevărul, nu ne mai putem reîntoarce la starea de natură. O reîntoarcere artificială este autoînșelare și lașitate.

Rezultă că *„la noia“*, stare ce reflectă conștiința deșertăciunii tuturor lucrurilor și a propriei deșertăciuni, dovedește prin chiar acest fapt noblețea spiritului uman.

Soluția existențială leopardiană nu va răpi omului dovada superiorității sale ; nu va refuza cunoașterea adevărului. *Nu va fi o eludare a adevărului ci o asumare a lui.* Omul trebuie să accepte destinul și în această acceptare el se înalță deasupra propriei situații existențiale. Ca firava *Ginestra* omul vede pustia care îl înconjoară, și ca ea, nu trebuie să se plîngă ; căci atitudinea florii este umilința înțeleasă ca prima formă a demnității.

Din scrisori reiese că Leopardi avea adesea față de ceilalți o *reservatio mentalis ;* față de sine, însă, el era de o sinceritate neînduplecată. Nu tolera nici o simulare, nici o disimulare. Împotriva tuturor *les faux-monnayeurs* care-și ascund lor înșiși adevărul, Tristan — (*Dialogo di Tristano e di un amico)* declara : „calc în picioare lașitatea oamenilor, refuz orice consolare și orice înșelătorie copilărească, și am curajul să susțin lipsa oricărei speranțe, să privesc cutezător pustiul vieții, să nu-mi ascund nici o parte din nefericirea omenească și să accept toate consecințele unei filozofii dureroase, dar adevărate“ [17]. Etica supremă a disperării va reveni în filozofia contemporană cu Heidegger. Dar o etică ce refuză omului partea lui de bucurie iluzorie nu poate fi decît o etică aristocratică (în sensul etimologic al cuvîntului).

Descoperirea universalei lipse de finalitate transformă viața într-o cursă, *„corsa affannosa“*, spre moarte (*Cîtecul nocturn al unui păstor rătăcitor din Asia).* Truda de a trăi stă în însăși natura omului ; esența vieții rezultă a fi o *performance en route.* Dacă instinctul vital constrînge omul să trăiască

---

[16] *Dialogul Naturii cu un islandez,* în *Operette morali,* ed. cit., p. 126. în trad. rom. *Mici opere morale,* ELU, București, 1968, pp. 78—79.

[17] *Operette morali,* ed. it. cit., p. 332, ed. rom. cit., p. 212.

chiar știind că viața este lipsită de sens obiectiv, omul însuși este cel care trebuie să construiască vieții un sens. De aceea soluția leopardiană se înfățișează ca un *modus vivendi* în vederea acceptării vieții.

Hotărîrea lui Leopardi de a pune definitiv viața mai presus de drama existenței marchează un moment crucial: renașterea interioară și înnoirea structurilor ideale.

În *Pensieri*, Leopardi observa că omul se conturează, se definește în raport cu o experiență fundamentală: „Nimeni nu devine om înainte de a fi trecut printr-o mare experiență de sine" [18]. Marea experiență a scriitorului a fost dragostea pentru cea care poartă numele simbolic de Aspasia. Dragostea a însemnat o revelație și o revoluție, determinînd, cum spune Luigi Russo, răsturnarea vechilor lui structuri psihologice: „Un nou centru de reconstrucție interioară se formează în adîncul sufletului său. Nu revelația unui paradis ci revelația conviețuirii, a tovărășiei, a societății" [19]. Este cucerirea unei comunicări care, pentru a ajunge la „noi toți" trebuie să treacă mai întîi prin „noi doi". Cu Aspasia, Leopardi iese definitiv din singurătate. Iubirea și-a pierdut cauza individuală. Poemul *La ginestra* invită omenirea la o luminată solidaritate civilizatoare împotriva marelui adversar care este natura. Dragostea între oameni îi apare lui Leopardi singurul lucru frumos și, în același timp, adevărat. Dacă viața omenească nu este necesară marelui univers, omul trebuie să o facă necesară pentru semenii săi. Iată sensul pe care îl capătă viața: de a fi necesar pentru ceilalți. Dragostea pe care oamenii și-o dăruiesc reciproc devine rațiune de existență. Lipsită de semnificație în raport cu universul, viața omului capătă înțeles prin viața celorlalți oameni. În 1825 Leopardi îi scria prietenului său Giordani: „Spune-mi că încă mă iubești, că eu, nimic pe lumea asta și mai puțin decît nimic mie însumi, sînt pentru tine același din totdeauna și asta îmi va fi de-ajuns" [20].

În infinita frumusețe a acestei înfrățiri, omul însuflețește întreg universul, așa cum mica floare consolează pustiul ca parfumul ei. În *La ginestra* zona cea mai înaltă și morală a filozofiei leopardiene dobîndește o mare valoarea poetică. Dragostea dă omului puterea de a înfrunta destinul și de a-l accepta. Concluzia leopardiană se rezumă în îndemnul adresat de Plotin (*Dialogo di Plotitino e di Porfirio*).

Viața consumată ca veșnică îndeplinire a datoriei față de ceilalți se desfășoară pe un nou fond sufletesc: satisfacția datoriei împlinite. *„La noia"*, *sentimentul trăirii*, care reflectă raportul între om și cosmos, în cadrul noului raport fundamental, cel dintre om și oameni, va fi absorbit în *sentimentul trăirii cu ceilalți*: mulțumirea.



Încercarea de structurare a gîndirii leopardiene dovedește prin rezultatul ei că, din punct de vedere teoretic, aceasta nu înregistrează înlăuntrul

---

18 *Pensieri*, ed. cit., p. 62.
19 L. Russo, *Commento ai 'Canti' di G. Leopardi*, Sansoni, Firenze, 1965, p. 218.
20 Scrisoarea din 6 mai 1825, in *Lettere*, ed. cit., p. 572.

ei progrese reale. Sistemul rămîne substanţial acelaşi, ceea ce explică interferenţa etapelor de gîndire, iar schimbările de concepţie se produc în sensul unei adînciri continue a interpretării.

RÉSUMÉ

L'étude du concept de l'ennui, en tant que point de départ d'une recherche circulaire sur la pensée philosophique de G. Leopardi, se propose de mettre en valeur l'esprit moderne de cet écrivain.

La recherche des causes premières de ce mal amène l'écrivain à mediter sur la nécésité de vivre, sur les possibilités humaines de connaître la vérité, ainsi qu'a la conclusion qui s'ensuit, de l'inutilité de toute existence. C'est dire par conséquent que l'ennui devient l'exprésion émotionnelle du raport homme-existence, rapport qui constitue le fondement même de la philosophie de Leopardi. Ainsi l'evolution de toute sa pensée, constituant par ce fait un noyau structurele.

17

LECONTE DE LISLE ÎN VIZIUNE COTEMPORANĂ

MARGARETA DOLINESCU

GENERAȚIA lui Leconte de Lisle s-a format într-o atmosferă de neliniște intelectuală, marcată de fermenții revoluției ca și de socialismul saint-simonian. Spre 1850, intelectualitatea se degajă de un romantism ale cărui suporturi morale erau ruinate. Leconte de Lisle, ca și Flaubert, încă romantici în multe privințe, trăiesc momentele dramatice ale disoluției idealurilor romantice, experiență ce va genera la ei o stare de nemulțumre, de eternă căutare.

Tînărul poet creol, cu nostalgia insulei natale în suflet, stabilit în Franța, se angajează în politica activă. Redactor în 1845 la revista *La Democratie pacifique* militează în Bretagne în favoarea revoluției de la 1848, dar eșuează în campania sa și — decepționat — se dedică definitiv artei. Îi aduce geniu, știință poetică, cult auster al formei.

Mișcarea grupată de Leconte de Lisle în jurul *Parnasului contemporan* (1866—1876) domină literele franceze timp de două decenii, dar rădăcinile sale sînt mai îndepărtate, iar prelungirile, în plin simbolism, tenace. Colazoratorii Parnasului [1]), poeți cu afinități și orientări diferite, au ca trăsătură de unire împotrivirea față de romantism, efortul de a părăsi subiectivitatea lirică și de a stabili un fundament impersonal-descriptiv-narativ sau filozofie-poeziei. Parnasianismul reprezintă ca aspect general o întoarcere spre valorile clasice, intelectualitate și reflecție, disciplină a formei. Refluxul spre clasicism nu trebuie să surprindă ; în cultura franceză substanța clasică a existat întotdeauna. Ce aduce nou doctrina parnasiană este spiritul științific pozitivist, nu ca practică, ci ca îmbogățire intelectuală.

Spirit teoretic, Leconte de Lisle cristalizează ideile mișcării într-o doctrină foarte coerentă, pe care Ph. van Tieghem o apreciază ca un fapt estetic de o semnificație deosebită în istoria literaturii franceze a secolului al XIX-lea, după doctrina romantică. Opera parnasienilor apare astfel ca o structură omogenă, în care creația minorilor reprezintă doar variante ale structurii principale, reprezentată de Leconte de Lisle și discipolul său apropiat, Hérédia.

[1] În primul *Parnas contemporan* (1866) au publicat Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine, Mallarmé, Hérédia, Coppée, Sully-Prudhomme, Dierx, Ménard ș.a.

Ideea unei arte obiective, ridicată de Gautier în cea de a doua generaţie de romantici, deschidea căile unei estetici noi şi fecunde, „artă pentru artă". Conceptul, de esenţă Kantiană, inspirat din estetica germană [2], va găsi în Leconte de Lisle şi în Parnas expresia sa cea mai amplă. Este o mistică a Frumosului care face din artă scopul suprem al activităţii intelectuale. Recunoaştem exaltarea frumosului, pe deasupra tuturor celorlalte valori estetice, o trăsătură caracteristică tuturor vîrstelor pe care le numim clasice. Între criteriile prin care se califică o operă drept fumoasă intră severitatea gustului, puritatea liniilor, echilibrul compoziţiei, unitatea tonului, trăsături de asemenea din retoricile clasice.

Contemplarea frumosului nu trebuie tulburată de emoţii personale. Din moment ce poezia îşi propune ca obiect lumea exterioară (conturuti, linii, lucruri), ea se menţine obiectivă, impasibilă chiar. Poetul ajunge la această stare, proiectîndu-şi emoţiile, după metoda clasică, în istorie sau în legendă. El se izolează de lumea acţiunii, departe de comunitate, conştient că aparţine unei elite spirituale ; atitudinea pare singulară în contextul de largă fuziune a artei cu socialul, conturat de romantism.

Poezia, concepută ca „revelaţie a Frumosului" găseşte modele exemplare în antichitatea greacă [3]. Maestrul parnasienilor este André Chénier [4] liric elenizat, care a adus o vibraţie proaspătă în poezia de inspiraţie umanistă. Tentativa lui Leconte de Lisle de a concilia, în spirit pozitivist, evocarea fantastică a politeismului grec cu informarea erudită despre realitatea istorică a acestuia, nu afectează sistemul său poetic, consecvent ideii de artă şi de frumos [5]. Între legendă şi istorie — remarcă Brunetièré — poetul preferă legenda (*Hypatie*). Motivul elenic primeşte noi dezvoltări în opoziţia Eladaevul mediu, păgînism-creştinism. Creştinismul crud şi opresor a sufocat poezia vechilor mituri păgîne (*Runoïa*). Conştiinţele contemporane descifrau semnificaţia etică şi politică a acestei atitudini : dezabrobare şi ostilitate faţă de catolicismul aristocratic medieval ale cărui poziţii se întăreau în regimul lui Napoleon III [6].

Reflex al stării de spirit pozitiviste ce cîştiga tot mai mult teren în mediile intelectuale, poezia aspiră spre sfera „inteligentă" a epocii, ştiinţifică şi filozofică. Tainian, Leconte de Lisle descoperă raporturi între teogonii şi climatul care le-a făcut să înflorească (poemele hinduse, poemele „barbare"). Poemele cu temă animalieră, de remarcabilă valoare originală în ansamblul

---

[2] Philippe van Thieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*. Paris. Albert Cassagne, *La théorie de „l'art pour l'art" en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906 ; Jean Wilcox, *La genèse de la théorie de l'art pour l'art en France*, în *Revue d'Estétique*, Paris, 1955, tome VI, pp. 1—26.

[3] Prefaţă la *Poèmes antiques* (1852), text programatic pentru orientarea parnasiană, ca şi prefaţa la *Poèmes barbares* (1862), v. şi articolele din *La Revue européenne* şi *Le Nain Jaune*.

[4] „Maestrul, ghidul, străbunul şi zeul casei la parnasieni" (E. Faguet).

[5] Elenismul poetului a făcut obiectul unor ample cercetări, între care notăm : F. Desonay, *Le rêve héllénique chez les poètes parnassiens* ; B. Latzarus, Le conte de Lisle, adapteur de l'Orestie. *Contribuiton à l'histoire de l'héllenisme dans la littérature contemporaine*, Nîmes, 1920.

[6] Jules Marie Priou, *Leconte de Lisle*, Paris, 1966.

creației sale, mărturisesc asimilarea teoriilor evoluționiste (Darwin, dar și Huxley și Haeckel în *Sacra fames*). Prin Taine, vine în contact cu Spencer. A iubit mișcarea oarbă a naturii. S-a aplecat asupra legăturilor misterioase ce unesc pe om cu celelalte viețuitoare. Animalul simbolizează instinctul vital, ceea ce face pe Bachelard să interpreteze-freudist-poezia temei animaliere ca o expresie a agresivității, a excitației și a impulsului muscular.

În ce ne privește, considerăm că ecoul ideilor științifice ale epocii în doctrina parnasiană nu duce la didacticism, nici la supunere plată în fața realității ca la naturaliști. Exigența de realitate obiectivă e trecută prin filtrările artei ; acești poeți rafinați supun datele științei unui proces de sublimare artistică. Din perspectiva distanțării, un cercetător [7] al zilelor noastre exclude ipoteza lui Brunetière despre un Leconte de Lisle, pozitivist comtean, arătînd că sugestiile științei au investit arta parnasiană cu o subtilă frumusețe intelectuală, au deschis un univers poetic nou. În acest sens, se poate înscrie paralelismul interesant propus de Thibaudet între arta de pictor animalier a lui Leconte de Lisle și sculptura animalierului Barye, confruntare ce relevă unele aspecte ale problemei fuziunii artelor figurative cu poezia, fundamentală în estetica Parnasului [8].

Artistul și doctrinarul au avut largă audiență în conștiința critică a epocii ; admirat în mod constant și unanim, primul, contestat, în cadrul unor răsunătoare dezbateri literare, al doilea. Problema rivalităților literare în anii în care simbolismul dădea lovituri parnasianismului, este cunoscută. Mallarmé, fost parnasian, găsește slăbiciunea poeticii lui Leconte de Lisle, în lipsa de mister, ca și în limbajul discursiv. Tînărul Anatole France, detașîndu-se de mișcare, denunță „lipsa sufletului, uscăciunea, impasibilitatea“ [9].

Atacurile tot mai vehemente împotriva pozitivismului care au loc în primele decenii ale veacului nostru au atins și parnasianismul. Pe plan teoretic, doctrina lui Leconte de Lisle e discreditată, cu toată încercările unor adepți fervenți de a o menține. Parnasul apare invocat ca termen de referire pentru a caracteriza poezia stagnantă, chiar vetustă, cum face între alții italianul Marinetti, iar la noi, Ovid Densușianu (1914) : „formulă sterilă după 1880, fel limitat de a înțelege poezia... pentru parnasieni nu era acea exuberanță lirică dusă pînă la extaz a sufletelor“. El situează pe parnasieni pe aceiași treaptă cu naturaliștii, și unii și alții „crezînd că literatura trebuie îndrumată spre spiritul pozitivist, apropiată de știință“ [10].

Între cele două războaie, Parnasul formează subiectul unor monografii [11] ample, în tradiția istorismului, urmărindu-se originile mișcării, este-

---

[7] D. G. Charlton, *Pozitivism and Leconte de Lisle's Ideas on Poetry*, în *French Studies*, 1957, XI nr. 3.

[8] v. și studiul lui P. Martino, *Rapport de la litérature et des arts plastiques Parnasasse et symbolisme*, III, *Proceedings of the international Federation for Modern Langages and Literatures, V-th, Congress Florance, Valmartina.*

[9] Mondor, Henri, *L'Affaire du Parnasse*, Paris, 1950.

[10] *Sufletul latin și literatura nouă*, Buc., 1922.

[11] M. Souriau, *Histoirre du Parnasse*, Paris ; J. Raymond, *Les origines du Parnasse* 1936 ; Fr. Vincent, *Les Parnasiens, L'estetique de l'école, 1933.*

tica, evoluția, declinul cu largi aplicații tematice ce par să răspundă pledoariei lu Maurice Garçon din 1935 : *La justice au Parnasse*. Secolul nostru descifrează în creația acestor înaintași mai ales vibrația de intelectualitate, de interiorizare a emoției în formele lirismului obiectivat. Tendința este de a se delimita creația marilor parnasieni de a discipolilor din a doua generație. Mare admirator al lui Mallarmé, Thibaudet rezumă cu severitate doctrina „ce înseamnă parnasian ? Să rimezi corect, să te declari împotriva facilității, a sentimentalității, a banalității... Sînt mari discipoli, nu introduc nici-o vibrație nouă". Criticul francez dă conceptului un sens nou : maniera parnasiană constituie un bun exercițiu pentru debutanții în „meșteșugul" poetic : „Cine în Franța în acești ultimi 30 de ani nu a debutat printr-o culegere de versuri mai mult sau mai puțin parnasiană ?" Ideea este formulată pe teren românesc de Tudor Vianu, care vedea în fazele parnasiene sporadice ale unor poeți din secolul XX, în ancorarea lor momentană în forme poetice fixe [12], ca sonetul, momente necesare de consolidare, exerciții artistice, premergătoare actului poetic original.

Deși perioada dintre cele două războaie cunoaște o înflorire a comparatismului, promovat mai ales de școala franceză, Leconte de Lisle a constituit arareori obiectul unor studii comparatiste : *Leconte de Lisle et l'Inde* (1923), de Falshaw Glady, *Le Byronisme de Leconte de Lisle* (1925) de exegetul romanticului englez, Edmond Estève sau încercarea de apropiere între estetica parnasiană și cea poescă (*Edgar Poe et les premiers parnassiens français*, 1929 de L. Lemonnier). În atmosfera critică introdusă de Daniel Mornet apar o serie de monografii închinate parnasienilor minori : Emmanuel des Essarts, Albert Glatigny ș.a. care îmbogățesc istoria mișcării cu date noi.

Cercetările închinate parnasienilor sînt reactualizate începînd de prin 1950, din unghiul de vedere al spiritului contemporan. Poezia și gîndirea doctrinarului Parnasului se situează și acum în centrul preocupărilor. Glasul neliniștii sale metafizice, pesimismul funciar inspiră o lucidă analiză unui exeget american. I. Putter care contestă înclinația poetului spre un nihilism total. Leconte de Lisle dă expresie în poezia sa tragediei umanității, trăită cu demnitate și frumusețe. Profesorul francez Dédéyan [13] urmărește iradiațiile gîndirii lui Schopenhauer în poezia reflexivă parnasiană și căile pe care acest elocvent interpret al ideilor budiste le-a deschis către spiritul speculativ hindus. Dacă cei mai mulți dintre parnasieni se apropie de budism și de Schopenhauer din curiozitate intelectuală, pentru Leconte de Lisle, folozofia iluziei este o sursă de pace interioară, reprezintă certitudinea întoarcerii în neant care e unica realitate. Natura se agită în mișcări iluzorii ; tot ce ne înconjoară e aparență : „Toute chose est le rêve". Poetul existenței și al neantului, cum a fost definit de un intrepret [14] existențialist al său, exprimă conștiința omului de neantul său ; această conștiință îl duce la stăpînirea de sine. Ca și Vigny, el conferă fatalității rangul de stăpînă a lumii. Moartea ia amplitudini cosmice ; în fața ei poetul adoptă o atitudine stoică.

---

[12] *Le nouveau mal du siécle de Baudelaire à nos jours*, Paris, 1965.
[13] Ch. Dédéyan, *Le nouveau mal du siècle de Baudelaire a nos jours*, Paris 1965.
[14] Jules-Marie Priou, *op. cit.*

Credem că lectura poemelor filozofice ale lui Leconte de Lisle oferă și alte prilejuri de confruntări interesante. Scepticismul, incertitudinea filozofică ce le marchează ar putea fi interpretate nu numai în spiritul budismului sau posthegelianismului german, ci ca o formă a scepticismului intelectualizat de tradiție franceză (Montaigne) sau poate o formă modernă a îndoielii carteziene. Amărăciunea lui Pascal în fața neantului („Quelques pelletées de terre et en voilà pour jamais“) se reflectă în versurile poetului parnasian.

Ideologia, implicațiile teoretice parnasiene formează obiectul unor cercetări, care depășesc prin amplitudine și specializare preocupările strict literare (*Parnasul și China*, Leconte de Lisle și *Vedele etc.*). Se revine întrucîtva la postulatul lui Brunetière (uniunea artei cu știința) în aceste lucrări docte — majoritatea teze de doctorat — care nu aduc contribuții substanțiale la întregirea profilului spiritual al artistului.

O problemă ne atrage în special atenția prin amploarea controverselor și fecunditatea sugestiilor : romantismul parnasienilor. Tendința este de a se considera o „prejudecată“ depășită antiromantismul lor. Analize amănunțite de text, în care intră adesea fragmente nesemnificative ale unor minori uitați, sînt invocate spre a demonstra romantismul „inhibat“ al parnasienilor. În acest context, Leconte de Lisle devine un romantic „refulat“, un mare „introvertit“... termenii împrumutați psihanalizei abundă. „Subiectivismul“ poeților parnasieni este analizat într-o scriere din 1939 [15]. Argumentul este reluat, cu dezvoltări subtile de Ch. Dédéyan, în studiul citat, în care parnasienii sînt atașați, dacă nu înglobați în generația postromantică prin pesimismul lor colectiv. Leconte de Lisle, prin orgoliu și revoltă metafizică, este înrudit cu Alfred de Vigny, în imediata sa descendență (idee ce fusese sugerată încă din 1926 de Flottes în paralela dintre poetul romantic și cel parnasian). Adepți ai lui Dédéyan, exagerînd aspectul romantic, consideră Parnasul „o provincie a romantismului“ [16]. Problematica pare a reflecta preocupările și dezbaterile în jurul reexaminării romantismului european, manifestate în ultimul deceniu pe plan teoretic literar și comparatist.

Confruntările amintite, peste divergențe, exprimă o atitudine constantă față de personalitatea artistică a lui Leconte de Lisle, unanim prețuit în substanța filozofică a meditațiilor, în emoția sinceră, pe care artificiul verbal nu o poate disimula, ca și în lumea limpede, cu contururi fixe și decor fastuos a expresiei paranasiene.

Fără îndoială, există atitudini și dispoziții romantice în creația unor parnasieni, confluențe cu înaintașii. Personalitatea unui creator este complexă, nu poate fi compartimentată rigid. Persistența unor elemente romantice nu trebuie să ducă la concluzia exagerată că sînt pur și simplu romantici. Ei rămîn parnasieni, uniți într-o grupare omogenă, prin aceiași poziție, reflex al unor doctrine foarte coerente. În acest sens, scrierile doctrinare ale lui

---

[15] Zelda Rosenberg, *La persistance du subjectivisme chez les poètes parnassiens*. Paris.

[16] Paribata, *Le romantisme contemporain, essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950, Paris, 1954.*

[17] Leconte de Lisle, *Articles, Préfaces, Discours*. Lyon, 1971.

Leconte de Lisle readuse recent în atenţie[17], pun în lumină nouă valenţele termenului de parnasian în sensul de concept istoric, limite de care trebuie să ţină seama cercetarea actuală.

În manuale şi tratate, Leconte de Lisle şi adepţii săi sînt încă judecaţi cu severitate[18], pentru ancorarea poeziei în forme tradiţionale în plină epocă de preparaţie a simbolismului.

Poet încă „mal connu" (J. Gaulnier) în critica franceză, Leconte de Lisle a inspirat în ultimii ani o serie de studii stilistice ; cunoscuta *Revue d'Histoire littéraire de la France* îi dedică un mic ciclu în nr. IV din 1952, în care condeie ce şi-au consacrat trei decenii de activitate operei doctrinarului Parnasului ca P. Flottes, se învecinează cu exegeţi mai tineri. Rolland Boris, Jean Dornis, a căror curiozitate intelectuală stăruie în sferă parnasiană. Aspecte neexplorate încă au fost scoase la iveală ; astfel, eufonia poeziei lui Leconte de Lisle, armonia şi muzicalitatea ei au incitat experimente tehnice, fonetice care au dus la concluzia, intuită de altminteri anterior, că efortul principal al poetului nostru s-a îndreptat spre acentuarea valorii semnificative a cuvintelor, sensul fiind acela care generează ritmurile. Cercetările statistice, la rîndul lor, semnalînd frecvenţa unor termeni, adevărate obsesii verbale"[19], pentru a traduce starea de bucurie şi de suferinţă, constată, în evoluţia poeziei, variaţia cantitativă a acestor termeni obsedanţi. Curba optimismului slăbeşte în poemele de maturitate şi cea tragică creşte[20], fază în care cuvintelor li se conferă o valoare absolută.

În aceste studii, ca şi în altele, închinate unor aspecte tematologice sau istoric literare, descifrăm dorinţa de a-l face pe maestru mai accesibil, mai atrăgător, modernizîndu-l. Studii ample sau sumare, cercetări parţiale, simple relaţionări, toate acestea ne arată că fenomenul Leconte de Lisle există, mai complex decît s-ar presupune. Cu toate umbrele ce s-au lăsat pe chipul său, el rămîne marele poet pe care n-am încetat să-l redescoperim.

RÉSUMÉ

Leconte de Lisle reste encore un poète mal connu dans le champ des recherches critiques contemporaines. Après avoir resumé la fortune du parnassianisme dans le paysage littéraire de notre époque, l'auteur se propose d'aborder les principaux problèmes de la poétique et de la poésie du grand parnassien, qui suscitent l'intérêt de ses exégètes actuels: la portée philosophique de ses meditations, son angoisse métaphysique d'origine romantique, le sens mythique de sa terminologie. Le portrait de Leconte de Lisle se precise aussi en relevant son apport dans le modernisme hispano-américain.

L'article donne une vue d'ensemble sur le problème, qui mène à la conclusion que la personnalité de Leconte de Lisle garde intact son intérêt.

---

[18] Gaëtan Picon, în *Histoire des littératures*, vol. III, Paris, 1963, P. van Tieghem, în *op. cit.*

[19] Pierre Flottes, *De l'obsession verbale chez Leconte de Lisle.*

[20] Marthe Vuille, *L'expression de l'ennui dans les images de Leconte de Lisle*, Génève, 1939.

18

REÎNNOIREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE ÎN POEZIA LUI RIMBAUD

CORNELIA BEJENARU

ÎN poezia modernă, Rimbaud marchează mai mult decît un moment însemnat. El a creat însuşi mitul modern al poeziei, printr-o revoluţie radicală ce transformă deopotrivă conceptul de poezie, universul imaginar şi mijloacele de expresie. Revolta este însăşi esenţa geniului său novator. Tînărul de 20 de ani, care „se operează pe viu de poezie", după expresia lui Mallarmé, respinge cu violenţă toate ideile tradiţionale, tirania educaţiei burgheze, ipocrizia religiei sau nedreptatea socială. Revolta sa incendiară împotriva poeziei clasice se integrează într-o experienţă existenţială de o maximă tensiune. Rimbaud încearcă să regăsească puritatea şi spontaneitatea omului, valori înecate de convenţionalismul civilizaţiei, să înlăture orice piedici care înăbuşă libertatea de gîndire şi acţiune.

Apariţie de meteor în poezia rafinată a simbolismului francez, Rimbaud contopeşte într-o sinteză unică halucinaţia şi reflecţia critică, delirul şi metoda. Deşi diametral opus lui Mallarmé, el dovedeşte aceeaşi extremă luciditate şi conştiinţă clară a ţelurilor şi mijloacelor de expresie poetice. 1) Revoluţia întreprinsă în tehnica imaginii decurge firesc din concepţiile sale estetice; expresie a unei profunde crize de conştiinţă, estetica rimbaldiană îmbină curajos poezia ca metodă de cunoaştere şi poezia ca instrument al acţiunii.

Pentru Rimbaud, poetul este mai întîi un vizionar (voyant) al lucrurilor invizibile, creator al unui univers bogat în forme şi culori [2]. Pentru a deveni vizionar, el trebuie să accepte suferinţe imense, să provoace dereglarea tuturor simţurilor, să atingă paroxismul în iubire, violenţă sau veselie. Pe aceste căi ce-i pun în primejdie viaţa, creatorul îşi construieşte energic un alt eu, devine marele savant care se avîntă în aventura supraomenească de cucerire a Invizibilului, a Absolutului. Poezia-profeţie duce astfel la revelarea unei realităţi transcotidiene. Conştiinţa de a fi născut poet impune astfel sacrificii

---

[1] Emilie Noulet: *Suites; Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, ed. Nizet, Paris, 1964, p. 120.

[2] Ideile estetice rimbaldiene sînt cuprinse în scrisorile din 15 mai şi 10 iunie către Paul Demeny şi în scrisoarea din 13 mai 1871 către Georges Izambard, în *Oeuvres complètes d'Arthur Rimbaud*, Pléiade, Paris, 1965, pp. 226—230.

mari, acceptate cu convingerea că urmaşii vor relua îndrăzneaţa aventură de la înălţimea la care el a putut ajunge.

Dezagregarea personalităţii prin dereglarea simţurilor nu reprezintă decît o latură a actului creator. Poetul este un nou Prometeu, mesager al oamenilor şi al naturii pentru a arăta mersul spre viitor. Poezia anticipă acţiunea, merge mereu înainte, accelerează progresul. Versurile dedicate Comunei din Paris, previziunile despre o eră a fraternităţii, în care tiranii vor fi detronaţi, despre viitorul omenirii salvată prin munca eliberată şi progresul ştiinţei dovedesc în mod convingător că Rimbaud a întrevăzut rolul activ al poetului în societate.

Înaltele ţeluri ale poeziei nu puteau fi materializate decît prin inovarea radicală a imaginii poetice, a limbajului. Nu este deajuns ca poetul să aibă viziunea absolutului, el trebuie să o facă simţită, să o trezească în conştiinţa cititorului. De aceea, cuvintele se cer mînuite astfel încît să sugereze lucruri nemaivăzute. Limbajul poetic este noua limbă universală, care se adresează tuturor simţurilor, provocînd halucinaţie şi contopind totul : parfumuri, sunete, culori, gînduri. Invenţia acestui limbaj implică negarea tradiţiei clasice detestată de Rimbaud, pentru care Racine era „le divin Sot", iar Rabelais şi La Fontaine „des odieux génies". Limbajul poetic devine, după Rimbaud, expresia unei viziuni unice, mijlocul de a revela semnificaţiile ascunse ale lucrurilor. Prin aceasta, era descoprit rolul primordial al limbajului, adevăr ce va fi confirmat de întreaga evoluţie a poeziei moderne. Generalizînd această particularitate fundamentală, Roland Barthes scrie : „La poésie classique est une variation ornementale de la prose, le fruit d'un art, jamais un langage différent ou produit d'une sensibilité partculière. Depuis Rimbaud, les poètes instituent leur parole comme une Nature fermée, qui embrasserait à la fois la fonction et la structure du langage. La poésie n'est plus alors une prose décorée d'oraments ou amputée de libertés" [3].

Un asemenea limbaj descoperă Rimbaud în *Les Illuminations*. Este un limbaj care exprimă direct materia, viziunea sa obiectivă asupra unui univers eliberat de dominaţia omului şi a conceptelor. Poetul revendică drepturile materiei, ale realităţii negîndite. El este antiidealist prin natură, prin temperament [4]. Însuşi termenul de *Illuminations* înseamnă gravuri colorate, imagini lipsite de orice sistem subiectiv de referinţă, de orice confesiune. Dacă pentru Nerval sau Baudelaire, imaginea este un apel, un ecou, o echivalenţă a unei realităţi supraterestre, o fereastră deschisă asupra unei lumi necunoscute, pentru Rimbaud jocul imaginilor în veşnică metamorfoză creează un univers pe care cititorul trebuie să-l vadă, să-l accepte ca valoare în sine, fără a încerca să descifreze semnificaţii metafizice. Însuşi poetul se simte ca un element al naturii contopit cu materia, ca o stea de aur din constelaţia întregului univers. Poezia sa este o cascadă de imagini, care se metamorfozează într-un ritm uluitor. *In Phrases*, creaţia poetică se identifică cu un dans fantastic peste imagini : „J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtres à fenêtres, des chaînes d'or d'étoiles à

---

[3] Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Du Seuil, Paris, 1953, p. 63.
[4] Etiemble şi Yassu Gauclère: *Rimbaud*, Gallimard, Paris, 1950, p. 142.

étoiles et je danse"[5]. Vorbind despre natura dinamică făurită de Rimbaud, René Char nota că ea reprezintă materia, forța creatoare, fondul luminos al poemului este o natură care acționează ca existență proprie, independentă de om[6].

Rimbaud a creat limbajul capabil să comunice viziunile sale, angajînd simultan toate simțurile, creind halucinația completă. În acest scop, folosește cuvinte ce trezesc imagini vizuale, auditive, tactile. Astfel, „un goût de cendres vole dans l'air" sau „Ce vent du Sud excitait toutes les vilaiens odeurs des jardins ravagés"[7] sînt imagini care uimesc prin amestecul de senzație de ordin diferit, situîndu-se în afara percepției comune a universului. Aspecte vizuale sînt uneori transpuse în termeni de senzații gustative sau auditive, ca, de ex.: „L'herbe d'été bourdonnante et puante"[8]. Vederea culorilor atrage auzul zgomotelor, care, la rîndul lor, revelează forme, parfumuri, senzații de răcoare sau căldură. Un ansamblu de reprezentări sînt astfel grupate într-o singură percepție. Fiecare simț renunță la exclusivismul său, percepe lucruri neobișnuite. Culorile cîntă, melodiile desenează curbe în aer. Cerul devine deseori sonor. „Il sonne une cloche de feu rose dans les nuages"[9] sau „L'azur sonneur"[10]. *In Villes* (I) „La lune brûle et hurle". Auzim muzica necunoscută a elementelor. Florile cîntă, nuanțe sau culori sclipitoare separă vorbirea de tăcere.

„Les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent"[11]. Sunetele argintii și fine ale acestor flori fantastice se aud înainte de a fi scăldate în lumină.

Rimbaud cîntă totul, chiar și tăcerea ceasului care nu mai bate, văzduhul nemișcat sau păsările și izvoarele îndepărtate care nu se aud[12]. El percepe zgomote nemaiauzite:

„Entends comme brame près des acacias, en avril, la rame viride du bois"[13].

Uneori zgomotele se amplifică. Plantele din *Villes* scot un muget asurzitor. Culorile sclipitoare măresc intensitatea zgomotelor. „Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée"[14].

Culorile, parfumurile și sunetele care se amestecă în imagini fulgurante se unesc și se succed după legile unei spontaneități interne, formează un univers în veșnică mișcare. Culorile se metamorfozează în sunete, sunetele în forme. O limbă savantă și magică răstoarnă vechile reprezentări, scoate din pasivitate elementele. Un animism universal domină poezia lui Rimbaud. Obiectele cu existență independentă sînt trezite din inerție și își dezvăluie misterul. În *Aube*, pietrele privesc, florile vorbesc suflul cald al pădurii se

---

[5] P h r a s e s, în *Les Illuminations*, op. cit., p. 186.
[6] R e n é C h a r: Introducere la *Oeuvres poétiques de Rimbaud*, Club français du livre, Paris, 1957, p. 4.
[7] *Ouvriers* în *Les Illuminations*, op. cit., p. 188.
[8] *Dévotion*, p. 203.
[9] *Phrases*, p. 185.
[10] *Fêtes de la Faim* în *Derniers vers*, op. cit., p. 1380.
[11] *Enfance*, p. 176.
[12] *Ibidem.*
[13] *Silence*, p. 201.
[14] *Vies* I, p. 181.

face simţit, palatele sînt personificate, apa devine un fel de zeitate însufleţită. După opinia lui Vladimir Streinu, „niciodată fericirea panteistică nu se exprimase în literatura franceză mai dens şi mai armonios"[15]. Lucrurile neînsufleţite sînt subiecte de verbe active : „Les pierreries regardèrent, les ailes se levèrent sans bruit... une fluer me dit son nom".

Mişcarea, schimbarea rapidă sînt la originea fiecărei viziuni. De aici predilecţia pentru zorii zilei, evocaţi în multe poeme (*Bonne pensée du matin, Ivresse du matin, Aube*). În sclipirea primelor raze de soare este descoperit un nou univers şi prin el, o nouă poezie. Rimbaud este atras şi de fulger, de furtună, imagini ce semnifică violenţa, distrugerea aparenţelor. Furtuna favorizează halucinaţia, schimbă cerul în ţinuturi întunecate, cu lacuri şi colonade ciudate[16]. Furtuna distruge, e prin esenţă nelinişte fără speranţă. Fulgerul sau aurora dezvăluie pentru o clipă tainele lumii. Poemul rimbaldian se consumă repede, durata lui este timpul scurt dintre iluminare şi eclipsă. De aceea dansul imaginilor este ameţitor, sugerat de titluri ca *Vertiges, Angoisse, Délires*. Forţa de evocare rezultă deseori din alegerea verbelor, asociate cu substantive cu care nu se construiesc de obicei. „Les anges *tournent* leurs robes de laine. De près, les flammes *bondissent*. Les bruita *filent* leur courbe"[17]. Asociaţiile bizare de acest gen exprimă fantasticul viziunii : „Ecume, *roule* sur les ponts... éclairs et tonnerres, *montez* et *roulez*... eau et tristesse, *montez* et *relevez* les déluges"[18].

Simţul motrice capătă la Rimbaud o funcţie primordială, de cunoaştere şi de structurare a viziunii proprii[19]. Mişcarea subordonează stări afective, idei, temporalitatea fenomenelor, jucînd un rol asemănător cu acel al parfumurilor în poezia lui Baudelaire. Poetul surprinde o lume în veşnică prefacere, care se compune şi se descompune sub ochii noştri. Ritmul vertiginos din *Le Bateau ivre* exprimă revoltă incendiară, dar şi energie, vigoare. În contrast cu acesta, ritmul lent al plutirii pe apă din *Ophélie*[20] sugerează prin el însuşi melancolie :

„Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
On entend dans les bois lointains des hallalis."

Imaginile de mişcare din acest poem se îmbină în adevărate acorduri motrice. În plutirea lentă pe apă, valurile se strîng în jurul trupului, salcia se apleacă încet, nuferii atinşi se înfioară, aripile păsărilor din cuiburi agită văzduhul.

Destinată viziunii în continuă metamorfoză, fraza poetică rimbaldiană suprimă articulaţiile logice, se eliberează de regulile sintaxei. Uneori substan-

---

15 Vladimir Streinu: *Versificaţia modernă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 47.
16 *Larme. Derniers vers* în *op. cit.*, p. 126.
17 *Mystique*, p. 193.
18 *Après le Déluge*, p. 175.
19 Edgar Papu : *Evoluţia şi formele genului liric*, ed. Tineretului, Bucureşti 1968, p. 313.
20 *Ophélie* în *Poésies*, op. cit., p. 51.

tivele sînt izolate într-un şir de exclamaţii ce alcătuiesc o proză electrică, de o tensiune necunoscută, ca în *Matinée d'ivresse :* O mon Bien ! O mon Beau ! Chevalet féerique ! Se perindă în faţa ochilor juxtapuneri de imagini, chiar simple enumeraţii :

„Lève la tête ; ce pont de bras arqué ; ces derniers potagers ; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par le nuit froide" [21]. Sfărîmînd legăturile logice, Rimbaud eliberează cuvîntul, redîndu-i întreaga forţă de evocare. El trezeşte toate virtualităţile, toate sensurile latente, dezvăluie suma de imagini, fără a anula nici o semnificaţie. Astfel *Aube* are şi sensul concret de auroră şi cel de început, de întoarcere la o natură primordială, şi cel de puritate, prospeţime, spontaneitate. El sugerează însăşi ideea de poem, aşa cum o concepea Rimbaud. Eliberate de legături impuse de gîndire, cuvintele au puteri magice, devin rezervoare de imagini. Rimbaud nu descrie nimic, nu explică nimic, el produce o nouă viziune a lumii. Cuvintele sînt alese şi combinate în funcţie de cerinţele viziunii. În acest sens, o analiză a cuvintelor-cheie poate duce la rezultate interesante.

Rimbaud foloseşte frecvent nume de materii preţioase, de metale : aur, argint, diamant, cristal, aramă. Astfel, în *Marine* vedem „Les chars d'argent et de cuivre / Les proues d'acier et d'argent" [22].

În Villes (II) craterele sînt înconjurate de palmieri de aramă, peste prăpăstii sînt punţi de aramă. În mormîntul lui, poetul imaginează bulgări de safir şi de metal [23]. Inventează obiecte de cristal, fascinante prin transparenţă şi sunet. Vedem astfel ceruri de cristal, bulevarde de cristal, cabane de cristal.

Zăpada, alt element care favorizează halucinaţia, prin albul sclipitor şi puterea de a metamorfoza peisajul. Piesajele sînt deseori învelite în zăpezi eterne, geniul străbate pustiuri de zăpadă. În *Fleurs*, sîntem fascinaţi de un zeu cu forme de zăpadă : „Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasse de marbre la foule des jeunes et fortes roses" [24]. Prin forţa magică a cuvîntului este creată o paradă sălbatică de elemente, a căror cheie poetul singur o deţine : „Des yuex hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or, des faciès déformés, plombés, blêmis, incendiés ; des enrouements folâtres" [25]. În universul poetic rimbaldian este o risipă de materii preţioase, de stofe scumpe, de culori vii şi sclipitoare. A înţelege textul înseamnă a vedea, a te identifica cu imaginile. Chiar cînd o explicaţie simbolică e posibilă, ca în *Génie* sau *Conte*, ea se desprinde după viziunea lucrurilor arătate. Cititorul lui Rimbaud mai este surprins de abundenţa cuvintelor la plural, prezentînd fiinţe ce contopesc toate caracterele, au proporţii enorme. Nici o îndrăzneală de vocabular nu este exagerată, dacă conduce la crearea viziunii. Pe măsură ce viziunea se lărgeşte, limbajul devine tot mai concis. Rimbaud suprimă în deosebi comparaţia. El vorbeşte despre „des ciels gris de cristal" sau „des

---

21 *Métropolitain*, p. 197.
22 *Marine*, p. 196.
23 *Enfance*, p. 176.
24 *Fleurs*, p. 194.
25 *Parade*, p. 180.

panaches d'ébène"[26]. Suprimînd cuvîntul de legătură *comme*, cerurile apar ca fiind cu adevărat de cristal și nu comparate cu acesta. Astfel imaginea se substituie realului cu toată vigoarea ei.

Imaginea la Rimbaud se naște din ciocnirea termenilor, producînd un efect de șoc, de surpriză. Emoția poetică este cu atît mai mare, cu cît termenii sînt mai îndepărtați. *Promontoire* evocă peisaje stranii în care se văd „des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales" sau „de molles éruptions d'Etnas et des crevasses des fleurs et d'eaux des glaciers"[27]. Metafora este mînuită într-un alt fel decît de poeții clasici. Scoasă de sub tutela conceptului de creație, înțeles ca imitație a obiectului, ea se subordonează viziunii unice a poetului. Hugo Friedrich remarcă specificul metaforei moderne care evită termenul natural de comparație și provoacă o contaminare ireală de lucruri, incompatibile din punct de vedere obiectiv și logic[28].

Prin multiplele procedee la care ne-am referit în succinta noastră incursiune, poetul *Iluminărilor* a reconstituit o metafizică a concretului, a redescoperit unitatea primordială dintre metaforă și poezie. Sfărîmînd ritmuri învățate, cezuri, rime, versificație, refuzînd cuvîntul uzat, el a construit poeme care sînt în întregime poezie. Ceea ce părea imposibil multor teoreticieni a fost realizat.

Opera creată este însă departe de opera visată de Rimbaud. De aici, drama poetului, conștiința tragică a eșecului. A năzuit să creeze o poezie totală, echivalentă cu muzica cea mai intensă, care să vindece omenirea de toate suferințele, o muzică întrevăzută ca expresia sufletului universal, căci geniul a cunoscut și a iubit pe toți oamenii. Fericirea inexprimabilă nu a putut fi captată în magia versului, fiindcă, după cum mărturisește însuși prințul din Conte: „la musique savante manque à notre désir"[29]. Cel ce crezuse că poate inventa aștri noi, flori necunoscute și sonorități nemaiauzite se vedea constrîns să înmormînteze amintirile, să renunțe la poezie[30]. Dar opera este atît de bogată în semnificații și sugestii, încît nici astăzi noutatea nu i-a fost pe deplin epuizată. Rimbaud deschide un capitol nou în poezia modernă.

RÉSUMÉ

L'auteur de cet article analyse succinctement la conception de Rimbaud sur le double rôle du poète, qui est à la fois visionnaire des choses invisibles et nouveau Prométhée, pionnier du progrès de l'humanité. Le renouvellement des moyens d'expression est conçu comme expression, sur le plan artistique, de la révolte totale, attitude existentielle fondamentale de Rimbaud. On étudie la nouvelle vision du monde créée par Rimbaud et implicitement les traits spécifiques de son langage poétique qui s'adresse à tous les sens, cultive de prédilection des mots capables de créer l'hallucination et brise les liens syntaxiques logiques.

---

26 *Ornières*, p. 188.
27 *Promontoire*, p. 199.
28 Hugo Friedrich: *Structura liricii moderne*, București, E.L.U. 1969, p. 13.
29 *Conte*, p. 179.
30 *Adieu, Une Saison en enfer*, în op. cit., p. 245.

19

POEZIA MITICĂ A LUI FEDERICO GARCÍA LORCA

ILEANA BUCURENCI-BIRSAN

ÎNTREAGA exegeză lorquiană este unanimă în a recunoaşte ciclului de poeme *Romancero gitano* întîietatea în cadrul creaţiei poetice a lui García Lorca, unii considerîndu-l chiar culme şi moment de răscruci nu numai al creaţiei lui, dar şi al literelor spaniole. Îi află împlinire în acest ciclu întreaga problematică a poeziei anterioare a lui Lorca precum şi uneltele expresive pe care poetul le-a desfăşurat pînă acum, dar îşi află desăvîrşirea în aceste poeme şi o specie literară profund spaniolă : *romance*-le, specie care din sec. XV şi pînă în sec. XX, de la poeţi ca maurii Antequera şi Abennamar şi pînă la Lope de Vega sau Góngora, trecînd prin Ducele de Rivas, Zorilla şi Espronceda, şi mai departe la Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez şi Lorca — ca să nu-i amintim decît pe cei care au însemnat tot atîtea pietre de hotar în istoria acestei forme literare — s-a dovedit capabilă să urmărească orice acţiune gravă, să închidă în sine conţinutul cel mai variat, să răspundă oricărei cerinţe a creaţiei literare şi oricărei stări de spirit a poetului. Secolul XX, după cum afirmă Pedro Salinas în studiul său *El romancismo y el siglo XX*[1], a împărtăşit o deosebită atracţie pentru *romance*, completînd şi desăvîrşind destinul acestei forme poetice în care s-au încercat mai toţi poeţii, mici sau mari. Însă Lorca este cel care, absorbind cele mai bune tradiţii ale *romance*-lui, de la cel vechi pînă la cel nou, de la cel popular pînă la cel cult, îl îmbogăţeşte cu valenţe noi, redîndu-i, în acelaşi timp, întreaga potenţă originală. Din laboratorul poetic al lui Lorca, această specie iese întinerită şi transfigurată. În ceea ce priveşte forma exterioară, structura externă, Lorca nu se îndepărtează prea mult de tradiţie. În baladele[2] lui se povesteşte, se descrie ; ca şi în cele tradidiţionale personajele lui participă la o acţiune şi, vorbesc, aşa cum se întîmpla şi cu celelalte. Şi totuşi, există ceva ce schimbă pe de-a-ntregul efectul acestor elemente clasice în formula lorquiană. Există ceva ce cască o prăpastie între lumea ce populează această poezie şi aceea din *romance*-le tradiţional. Dacă în aceasta din urmă întîlnim o lume istorică, delimitabilă şi definibilă în timp şi în spaţiu, o lume de o perfectă realitate şi

---

[1] Pedro Salinas — *Ensayos de literatura hispánica*, ed. Aguilar, Madrid, 1961.
[2] Din motive de eufonie, voi folosi de acum înainte pentru *romance*, cuvîntul *baladă*, care mi se pare a fi mai apropiat decît *romanţa* de sensul tradiţional al cuvîntului spaniol.

materialitate, care se mişcă într-un univers perfect recognoscibil, lumea poemelor lui Lorca „scapă de persecuţiile realităţii“, cum spune Pedro Salinas, devine o lume fictivă, ireală, o lume de vis, o lume nefirească sau suprafirească, îmbibată de forţe obscure impalpabile, dar inevitabile, ce înfăşoară, ca într-un văl invizibil de umbră oameni şi locuri, gesturi şi ar ţine de cea mai obişnuită realitate. Nu mai găsim în poemele lui Lorca acea lume familială definibilă şi recognoscibilă cu care ne întîmpina *romance*-le tradiţional. La el, materia epică rămîne un simplu suport şi pretext pentru substanţa lirică ce îmbibă şi suprasaturează poemul. Lirismul primordial care străbate întreaga sa operă, inclusiv cea dramatică, a transfigurat personajele baladelor sale preschimbîndu-le în figuri stranii ce-şi pierd parcă orice consistenţă reală, orice legătură cu pămîntul, înălţîndu-se într-o zonă ireală de vis. *Ţiganul*, căci acesta este personajul lui Lorca, nu mai este o simplă materie pentru un tablou de gen al Spaniei, aşa cum se întîmpla în poezia sau proza costumbrist-romantică a secolului XIX unde îl întîlneam adeseori şi unde el apărea cu atributele pitoreşti ale rasei sale: isteţimea, pungăşia, farmecul vieţii rătăcitoare, interesul mergînd întru totul spre valoarea documentară şi culoarea locală. Şi nu este nici semnul unei condiţii sociale — aceea a persecutatului. Pentru Lorca, ţiganul devine un simbol al condiţiei umane însăşi. Proiectîndu-l pe un fundal cosmic, operînd, cum spune Angel del Río, „o ridicare, de la concret şi imediat, la general, ireal şi cosmic“ [3] Lorca investeşte acest personaj cu simbolurile unei concepţii eterne, ultraistorice despre om şi despre destinul acestuia. Ciclul întreg comunicîndu-se astfel un adevărat Weltanschauung sau, cum spune Pedro Salinas, „o cosmoviziune tragică“ [4], fiecare poem nefiind decît o melodie a acestei simfonii a vieţii şi a morţii. Ţiganul este pentru Lorca omul, este condiţia umană. Este omul cu limitele sale, cu destinul său, cu moartea sa. Dar e mai mult decît atît. Este omul confruntat cu aceste limite, omul în veşnică tensiune şi veşnică luptă pentru depăşirea lor aceasta fiind adevărata condiţie umană. Este omul înălţat într-o încordare supremă pentru depăşirea tuturor limitelor, ale vieţii şi ale morţii. Este omul înălţat într-o încordare supremă pentru depăşirea tuturor limitelor, ale vieţii şi ale morţii. Este omul înfruntat cu limitele sale pentru dobîndirea libertăţi, a unei libertăţi absolute. Ţiganul lui Lorca este omul liber. Este cel care înfruntă şi depăşeşte limitele temporale şi spaţiale. El îi spune colonelului Gărzii Civile (în *Escena del teniente — coronel de la Guardia Civil* — care prefigurează lumea şi problematica din *Romancero gitano*) că stă pe podul rîurilor, al *tuturor* rîurilor, făcînd turnuri de scorţişoară; că-şi inventează aripi ca să zboare şi zboară, deşi putea zbura chiar şi fără ele; că are în ianuarie flori de portocal şi portocale pe zăpadă. Şi asta pentru că el trăieşte într-o lume în care nimic nu este imposibil, într-o lume a libertăţii absolute, în care, aşa cum va spune Lorca despre lumea lui poetică, *“el sí y el no de las cosas son igualmente verdaderos”*; într-o lume unde sînt nori pe cîmpii şi portocale pe cer, într-o lume unde totul poate fi răsturnat, unde totul e interschimbabil, unde nu există nici o limită absolută. Căci trăieşte într-o lume pe care o creează cu

---

[3] Cf. Pedro Salinas — op. cit. p. 333, *Angel del Río — Federico García Lorca*, New-York, 1941, p. 36.
[4] Pedro Salinas — op. cit. p. 332.

imaginaţia lui şi în care crede. Pentru el vis şi realitate sînt echivalente, aşa cum echivalente sînt, în ultimă instanţă, viaţa şi moartea. Pentru el nu mai există limite între real şi ireal, între natural şi supranatural, între uman şi divin. Se mişcă firesc într-o lume supranaturală, aşa cum firesc, la fel de firesc, se mişcă forţele supranaturale într-o lume umană.

Avînd mentalitatea unui primitiv sau a unui copil (şi nu întîmplător aflăm atît de des o lume infantilă şi infantilizată în *Romancero*) el investeşte lumea obişnuită cu puteri magice. Elementele naturii, personificate, devin pentru el forţe maligue sau beningue — avînd întotdeauna ceva misterios, de neînţeles şi de nepătruns, chiar dacă însoţesc faptele cele mai fireşti ale vieţii — care prevestesc sau împlinesc evenimentele dramatice la care asistăm. Vîntul este, în *Preciosa y el aire* — el *viento-hombrón, sátiro de estrellas bajas "con sus lenguas relucientes"* [5]*;* simbol al senzualităţii, al dorinţei carnale ce-o urmăreşte pe tînăra ţigancă inocentă, speriată de el. Sau în *Romance de la luna, luna*, „embrică şi pură", cu trup de femeie parcă, luna dansează în faţa copilului ţigan pentru a apărea apoi cu el de mînă pe calea cerului, simbolizînd moartea pe care, de altfel, o va anunţa şi-o va însoţi, în toate celelalte poeme al e morţii (*Romance sonambulo, Muerto de amor* etc.) [6].

Lumea în care se mişcă personajele poeziei lui Lorca nu mai este astfel o lume firească, obişnuită, ci o lume în care diferenţele între sacru şi profan, natural şi supranatural au dispărut. Este o lume mitică. Dar, aceasta nu înseamnă că ne aflăm în faţa unei simple reiterări a unor mituri, a unor superstiţii, a unor credinţe ale spiritului ţigan. Nu asistăm, pur şi simplu, la desfăşurarea unor evenimente care ne rămîn străine şi faţă de care rămînem străini. Ci sîntem angajaţi în ele, sîntem introduşi şi noi în această lume. Sub ochii noştri vedem cum realitatea cea mai obişnuită se transfigurează luînd proporţii cosmice. Sub ochii noştri imanenţa se transcendentalizează, profanul se sacralizează. Ceea ce putea fi istorie, ceea ce ar fi putut fi delimitat în timp şi spaţiu, suportă o elevaţie, o ridicare în atemporal şi aspaţial Istoria se sacralizează, devenind mit. În felul acesta, dacă putem vorbi de o poezie mitică la Garacía Lorca, ea nu poate fi înţeleasă decît în sensul unui *proces* de sacralizare, de supranaturalizare a realului. Proces pe care poetul îl realizează prin metaforă.

În studiul amintit, Pedro Salinas, vorbind de trecerea de la concret şi imediat la general, ireal şi cosmic, spune că această trecere se împlineşte în poezia lui Lorca prin genialitatea sa metaforizantă. Baladele lui sînt saturate de spiritul metaforic, acesta dă poeziei „carne de metaforă", nu doar podoabă. Sub şuvoiul imaginaţiei metaforizante lumea reală îşi pierde materialitatea, realitatea imanentă, şi se enigmatizează, urcînd în ireal şi supranatural. Metafora încetează a mai fi doar o formă poetică, devenind conţinut poetic. Nu mai este un simplu înveliş, ci substanţă. Ea nu mai este doar o comparaţie

---

[5] Amintind de vîntul-satir cu limbi de foc şi cu virtuţi fecundatoare, cum îl vedeau africanii pe vremea Sf. Augustin (v. J. L. Schonberg — *F. G. Lorca* — Paris, Lib. Plon, 1956).

[6] Aşa cum, după spusele lui J. L. Schonberg — africanii, pe vremea Sfîntului Augustin, vedeau în vînt un satir, cu limbi de foc, avînd virtuţi fecundatoare — în *Federico García Lorca*, Paris, Lib. Plon, 1956.

prescurtată ci creația unei alte realități. Nu mai este comunicarea unei ordini prin alta, ci crearea unei alte ordini. Poezia lui este *crearea unei lumi mitice*, este mitizarea istoriei și nu transmiterea unui mit. În acest sens, e revelator faptul că unele din baladele lui Lorca preiau mituri existente. Așa se întîmplă cu *Preciosa y el aire* în care regăsim mitul relatat de Ovidiu în cartea a VI-a a *Metamorfozelor*, mitul lui Boreu, răpitorul Oritiei, sau cu *Romance de la Guardia Civil española* unde am putea vedea o reluare a *Uciderii pruncilor* [7] (și posibilitatea acestui paralelism mental întărește și mai mult ideea asimilării țiganilor unui univers infantil). Ca să nu mai amintim pe cele luate direct din viețile sfinților sau din Biblie. Dar toate sînt transfigurate. Și cînd vorbesc de transfigurare nu mă gîndesc la transformarea materialului lor epic, ci mai ales la revitalizarea lor, echivalînd cu o remitizare, adică cu acea înălțare a unei lumi reale, naturale, umane, la o lume supranaturală, bîntuită de puteri magice. Metaforele lui Lorca invadează, saturează, sufocă lumea reală punînd stăpînire pe ea. Ele nu mai sînt niște podoabe accidentale care vor să ne transmită, mai frumos, o realitate. Ci înlănțuite, continue, operează transformarea acestei realități într-o alta. Ele apar — așa cum spune Díaz-Plaja [8] — însoțind îndeosebi expresii cît se poate de firește dar asupra cărora metafora se revarsă ca o magmă. În ciocnirea dintre limbajul cel mai firesc și metafora violentă se operează tocmai această ridicare de nivel care ne dă amețeala și fiorul misterului. Baladele lui Lorca au întotdeauna acest sens ascendent. Poezia lui este locul unei supreme tensiuni asemănătoare unui misterios ritual prin care se împlinește ascensiunea pînă la o lume superioară, eternă, în care timpul a fost abolit. În și prin poezie se operează această grea ascensiune. Și nu cred că întîmplător poezia cea mai frumoasă și reprezentativă atît pentru tematica ciclului cît și pentru mijloacele expresive folosite, *Romance sonámbulo* este locul unei dureroase ascensiuni din pămînt spre balcoanele cerului, din viață în moarte, din singurătate în comuniune, din durere și chin, în liniște și în pace, din real în ireal. Și tot o ascensiune este și în cealaltă minunată baladă *Romance de la luna, luna*, de astă dată calmă, duioasă, ca visul unui copil, ca visul micului țigan ce se plimbă de mînă cu Luna pe drumurile Cerului, sau în *Santa Olalla*, asimilată aici universului țigan...

Mitizarea se operează prin intermediul metaforei. Dar condiția ei este introducerea țiganului în poezie. Țiganul, ca personaj real, apare doar în cele două balade ale lui Antonito el Camborio, procesul de transfigurare fiind însă aici abia perceptibil. Dar chiar și aici figura țiganului este lipsită de atributele sale tradiționale rămînînd exaltată o singură condiție a vieții lui : libertatea. În restul poemelor elementul țigan conceput materialmente apare din ce în ce mai rar, aproape accidental, pe măsură ce se accentuează încărcătura sa spirituală. Țiganul nu mai este semn al unei anumite condiții sociale, ci al unei condiții umane : al condiției umane poetice, creatoare prin excelență. Trăind într-o lume a imaginației și a visului, el aduce cu sine un plus de mister și de supranaturalitate. De aceea gitanizarea *romance*-ului înseamnă tocmai ridicarea de la real la suprareal, gitanizarea *romance*-ului coincide cu

[7] Apropierea o face J. L Schonberg în volumul amintit.
[8] Guillermo Díaz-Plaja, *F. G. Lorca*, Ed. Univers, București, 1971.

liricizarea lui, şi cu transformarea lui în poezie mitică. Poetul şi personajul său au aici aceeaşi viziune, aceeaşi mentalitate, amîndoi îndeplinind aceeaşi operaţie de transfigurare a realităţii. Unul *trăieşte* în această lume imaginată, celălalt o *transcrie*. Poezia ne întîmpină astfel ca un dublu joc al imaginaţiei. Oraşul care în *Romance de la Guardia Civil espanola* moare prin intervenţia ordinii (*Pero la Guardia Civil / Avanza sembrando bogueras / donde joven y desnuda / la imaginación se quema*) — supravieţuieşte în imaginaţia poetului: "*Oh, ciudad de los gitanos! / Quién te vió y no te recuerda? / Que te busquen en mi frente / Juego de luna y arena*". Dublu joc al imaginaţiei; nu ştim unde începe unul şi sfîrşeşte altul, şi unde sfîrşeşte visul şi începe realitatea. Personaje reale devenite fictive, dar mai ales o lume fictivă, devenită reală pentru ele şi prin ele. Aceasta este lumea care ne întîmpină în *Romancero gitano*.

Imaginaţia, visul, este într-un fel răscumpărarea eroului care doreşte cu toate fibrele fiinţei sale, viaţa, o viaţă în care să dispară orice limite, o viaţă plenară în care să se confunde cu forţele naturii şi cu întreg cosmosul, în care să devină el forţă a naturii şi cosmos, dar căreia i se pun în cale limitele condiţiei sale umane. El suferă, se frămîntă, se chinuie, caută şi nicicînd nu află ceea ce doreşte.

Viaţa este pentru el în primul rînd iubire. Este iubirea ce se caută parcă pe sine, chinuitoare, dureroasă a lui *Soledad Montoya* din *Romance de la pena negra*. Este iubirea ce nicicînd nu se va-mplini, căci moartea îşi aruncă umbra neagră asupra ei, din *Romance sonámbulo* sau *Muerto de amor*. Iar cînd se împlineşte, va avea un gust amar, ca în *La casada infiel* sau va mirosi a sînge şi moarte ca în *Thamar şi Amnon*.

Căci moartea, tema majoră a poeziei lui Lorca, pîndeşte pretutindeni. Aproape toţi eroii lui sfîrşesc sub tăişul ei implacabil. Dar „prin moarte, Lorca simte viaţa" — spune Pedro Salinas. Şi cultura morţii specifică literaturii spaniole şi spiritului iberic, nu este în fond decît cultul vieţii. Moartea este aceea care ne duce la înţelegerea deplină a vieţii. Moartea este axul în jurul căruia se mişcă universul uman. Ea este cea care dă dimensiunea esenţială a vieţii, îi dă profunzime. Şi universul poetic al lui Lorca, plin de lumină şi mister totodată, este supus acestei puteri unice şi fără rival. Moartea poate fi ca un vis, fără nimic tragic, cînd pragul vieţii este trecut pe nesimţite. În *Romance de la luna, luna* aproape nu ştim dacă ochii copilului sînt închişi în vis sau în moarte:

Un minuto intransistable
de cabelleras y nombres [9]

şi liniştea mai degrabă decît plînsetul se impune. O linişte însă mai grea decît acesta.

Tragismul, încordarea nu stă atît în împlinirea morţii cît în presimţirea ei, în acel tremur de ameninţare care pluteşte de-asupra acestei lumi.

Şi în crearea acestei atmosfere încărcate de grele presimţiri şi ameninţări, de mister şi tensiune, excelează Lorca prin geniul său metaforizant. De aceea,

---

[9] *Muerto de amor.*

pentru încheiere, ar fi poate nimerit să trecem în revistă cîteva din aspectele tehnicii lui metaforice prin care reuşeşte să opereze acea ridicare a realului în ireal, în suprareal, şi cărora Concha Zardoya le-a consacrat un amplu studiu în a sa "*Poesía española contemporánea.*"

Tehnica metaforică a lui Lorca constă în unirea unor lumi antagonice în aparenţă, aştrii cu oameni, animale şi plante, pînă la suprapunerea şi confundarea unor obiecte din sfere foarte îndepărtate, fără vreo legătură sau tangenţialitate. Metafora lorquiană efectuează acea operaţie de dinamizare a formelor statice, de animare a inanimatului, de umanizare şi personificare şi inumanului, de redivinizare a divinului, de intervalenţă a lucrurilor, de echivalenţă a simţurilor, totul concurînd la crearea unei lumi în veşnică mişcare şi instabilitate, în veşnică schimbare, unde moartea apare în formele cele mai vii dar mai ales viaţa înfloreşte acolo unde se părea că domneşte moartea. Totul vorbeşte parcă de o dorinţă de a sparge limitele şi a atinge moduri noi de a fi. Este parcă efortul unui univers de a se multiplica şi a scăpa de mlaştina morţii.

În acelaşi timp, umanizarea cuprinde, printr-un proces ascendent, lumea vegetală şi animală, aştrii şi fenomenele naturii.

Interesante şi frecvente sînt metaforele cromatice, datorate extraordinarei sensibilităţi plastice a lui Lorca. Predomină verdele şi negrul, cu toate nuanţele lor dar mai ales cu o plurivalenţă a semnificaţiei care aduce întotdeauna o notă de mister.

Şi în sfîrşit — acele metafore sintetice foarte caracteristice lui Lorca care reuşeşte într-un spaţiu minim să concentreze şi să sugereze o întreagă atmosferă.

Cu un vocabular relativ redus dar care dobîndeşte mereu alte valori, Lorca reuşeşte să construiască o lume de o extraordinară bogăţie şi profunzime totodată.

Maestru al metaforei, stăpînind cu toată ştiinţa unui magician cuvîntul, el a reuşit să transfigureze o realitate obişnuită şi firească, ridicînd-o în zonele irealului şi ale supranaturalului, unde spiritul nostru se cufundă prins de mrejele misterului ce-l învăluie treptat şi unde îşi află oglindite ca într-o apă adîncă şi fermecată marile şi eternele frămîntări.

RESUMEN

La crítica lorquiana es unánime en considerar el *Romancero gitano* como un momento de particular importancia tanto en la evolucion poética de Lorca como también en la historia del romancer. Teniendo como eje los problemas esenciales del hombre-el amor sobre todo la muertelos romances de Lorca se alejan de los tradicionales, superando el cuadro estrecho de éstos. Su universo no es ya delimitado en el tiempo y en el espacio sino se proyecta sobre un transfondo general-humano, cósmico. Lo real y lo irreal, la natural y lo sobrenatural se entrelazan convirtiendo la poesía de Lorca en poesia mítica. La mitizacion se produce al introduccion en la poesía al gitano-que llega a ser simbolo de la condicion humane poética-y su medio formal es la metáfora, bajo cuya carga el romance se liriciza adquiriendo valor mitico.

20

FRANȚA ÎN FORMAREA PERSONALITĂȚII LUI B. FUNDOIANU — B. FONDANE

(Preliminarii)

VICTOR STOLERU

APROPIEREA lui B. Fundoianu de cultura și sensibilitatea franceză se face în primul rînd prin lecturi în timpul liceului. Primele versuri, scrise încă din această perioadă, înregistrează mai ales pe Charles Baudelaire și Henri de Regnier. Pe Baudelaire îl va considera toată viața cel mai mare poet francez și una din existențele de elită ale poeziei universale. Eseul său de mai tîrziu, apărut postum (1947), pe care i l-a consacrat nu e decît o dovadă a unei adeziuni consecvente.

Cadru ideatic al formației franceze fundoiene îl constituie simbolismul, acest curent de extindere europeană dar de sensibilitate franceză, cum îl numește Ion Pillat [1]; primele poezii publicate sînt găzduite în reviste simboliste ca *Viața nouă*. (1913) a lui Ovid Densusianu și *Versuri* (1915) a lui I. M. Rașcu, ambii directori de reviste, frenetici dar și programatici propulsatori ai poeziei franceze.

Contactul său cu avangarda noastră literară are loc de timpuriu prin trei filiere : Tudor Arghezi, Ion Minulescu și Al. Bogdan-Pitești.

Contactul cu Tudor Arghezi poate fi înregistrat de timpuriu, prin 1914, după ce debutase în context simbolist. Gala Galaction îl remarcă și-l publică în *Cronica* (1915—1916), revistă pe care o conducea împreună cu Tudor Arghezi. Admirația pentru Arghezi începe de aici, din perioada Agathelor negre, apărute mai întîi în *Linie dreaptă* (1904) și perpetuate ca atmosferă în creația argheziană de după întoarcerea din Franța și Elveția.

B. Fundoianu copiază într-un caiet toate versurile lui Arghezi, caiet care a circulat de la om la om ca un fel de manifest modernist, își amintește Acad. Al. Rosetti [2]; după unele opinii entuziastul Fundoianu, care-l apropia pe Arghezi de Eminescu (*Chemarea* 1918), ar fi imprimat aceste versuri, așa cum se exprimă, mai tîrziu în *Integral* [3]. În sine, admirația pentru Arghezi prezintă

---

[1] Ion Pilat, *Portrete lirice*, 1936, articolul *Simbolismul ca afirmare a spiritului european*.
[2] Al. Rosetti, *Tudor Arghezi*, în *Gazeta literară*, XIV, nr. 29 20, VI, 1967, p. 1.
[3] Apud Emil Manu, *Prolegomene argheziene*, 1968, p. 34.

un simplu interes istorico-literar, tînărul poet ducîndu-se să-l viziteze în 1919 chiar la închisoarea Văcărești, unde maestrul era închis împreună cu Ion Slavici, acuzați de colaborare la presa de ocupație în timpul primului război mondial. Dar semnificația de structură a momentului era alta : Fundoianu luase contact prin Arghezi cu modernismul, cu o altă lume literară, cu o altă mentalitate, cu o altă spiritualitate. Arghezi se întorcea din Franța și aducea cu el, mai ales prin *Agathe negre*, ciclul atît de mult iubit de Fundoianu, o vrajă baudelairiană mai evidentă decît cea transmisă prin filiera influenței lui Macedonski.

În timpul războiului, prin 1917, Fundoianu ia contact la Iași cu Ion Minulescu, nume *en vogue* pe atunci în poezia românească. Prin Ion Minulescu contactul cu autorii francezi se intensifică și devine formativ. O dovedește dedicația pe care în mod admiratv i-o tipărește autorului *Romanțelor pentru mai tîrziu* pe volumul *Priveliști :* „Lui Ion Minulescu, primul clopotar al revoltei lirice românești...". Claudia Millian relatează în cartea sa de amintiri, apărută postum, împrejurările în care s-a legat această prietenie [4].

Prin Al. Bogdan-Pitești, bizar amfitrion și inconsecvent intelectual, admirat și de Arghezi și de Minulescu, poeți care-i dedică poeme, cunoaște o altă față a avangardei lirice românești și anume ia contact cu Ion Vinea, Tristan Tzara (S. Samyro) și Adrian Maniu.

În rezumat, contactul cu tot ce se putea numi atunci avangardism românesc ducea spre formarea spirituală a lui Fundoianu. La începutul activității sale nota dominantă a creației e simbolismul, pentru care i-a fost agreat și debutul, suspiciat de cei doi simboliști notorii, directori de revistă, Ovid Densusianu și I. M. Rașcu. O pledoarie simbolistă e cuprinsă în prima sa lucrare tipărită, broșura *Tăgăduința lui Petru*, o apologie juvenilă și entuziastă a simbolismului francez. Ideile din această mică mărturisire literară, dezvoltate, vor deveni mai tîrziu eseurile de notorietate, din *Sburătorul*, care-l vor supăra pînă la polemică pe E. Lovinescu. Tînărul admirator al criticului, împinsese teoria sincronismului pînă la limită, interpretînd-o *ad-litteram*. Eseurile și articolele strînse ulterior în *Imagini și cărți din Franța* (1921) cuprindeau diverse considerații despre Baudelaire, Mallarmé, Remy de Gourmont, Mauras, Fr. Jammes, André Gide, Proust, Paul Claudel, Huysmans, Verhaeren, Maeterlink, Rouveyse, etc. Mai ales în prefață Fundoianu exagera, interpretînd teoria lovinesciană a imitației în absolut și socotind, pe plan intelectual, că România nu e decît o provincie din geografia Franței, iar literatura română ar face bine să se verse pur și simplu în fluviul impunător al literaturii fran-

---

[4] Claudia Millian, *Ion Minulescu*, 1968, p. 128 : Aci la Iași (...) Minu cunoscuse pe Benjamin Fundoianu, în ultimul an de liceu, dotat cu un remarcabil talent poetic și cu o cultură literară care-i depășea vîrsta. Era într-adevăr beniaminul cercului nostru, pe care Minu și-l atașase, cu toată joviala lui seducție de om și de maestru. Găsind în puținele noastre cărți pe care le adusesem cu noi, pe *Simone* a lui Rémy de Gourmont, Fundoianu se îndrăgostește de el ; îl citește, îl învață pe dinafară și, ca o neașteptată încoronare a acestei afecțiuni, Fundoianu, ajuns la Paris, francizat pînă în unghii, devine conservatorul casei și bibliotecii lui Rémy de Gourmont, în Rue des Saints Pères".

ceze. Asertiunea devine contradictorie dacă facem trimiterea la afirmația de mai tîrziu a poetului, care și-a amintit întotdeauna cu multă nostalgie de plaiurile natale, chiar atunci cînd era tratat de criticii cei mai de seamă ai occidentului ca poet francez. Eroarea spirituală care dusese la această judecată de valoare se asocia însă „cu o anumită dispoziție spre frondă" [5].

Mediul simbolist, de extremă stîngă, și predilecția spre avangardism în care s-a format Fundoianu au constituit esența specifică a creației sale în limba franceză. Acest moment al biografiei sale spirituale nu trebuie neglijat, mai cu seamă acum cînd despre Fundoianu au început să se elaboreze teze de doctorat ca acea monografie recent apărută în Editura *Droz* (Paris-Genèva), semnată de Kenneth Hyde [6], și în care se vorbește, cel puțin în partea rezervată biografiei, de mediul simbolist în care s-a format poetul *Priveliștilor*. Mai mult chiar, autorul tezei citate consideră că acest contact cu avangardismul românesc și prin el cu cel continental, trebuie legat de evolutia ulterioară a poeziei sale. Prin Minulescu, Ion Vinea și Tristan Tzara, ultimul, descoperitor al unui nou mod poetic, mișcarea Dada, Fundoianu se rupe de primele sale creații devenind chiar un teoretician al școlii noi. Mario Roques, profesor la Sorbona și erudit romanist, într-o conferință la Oxford, ținută în 1935, despre *Poezia românească contemporană* [7], îl tratează ca pe un inconformist de tip dadaist: „Pentru Fundoianu frumosul este o minciună ca și adevărul, ca binele sau ca civilizația".

Predilecția pentru cultura franceză era evidentă la acest scriitor dornic de permanentă înnoire. Volumul său din 1921, *Imagini și cărți din Franța*, fără să fie o exegeză de tip sorbonard, ipostază pe care o detesta, e un manifest de adeziune la spiritualitatea franceză.

Modele franceze are Fundoianu și în acțiunile sale de teoretician și organizator de teatru. În 1922, cam în același timp cu expoziția avangardistă a grupului de la *Contimporanul* lui Ion Vinea. Fundoianu în fruntea unui grup temerar formează teatrul *Insula*. Era ceva în genul teatrului popular din Franța. Scopul companiei *Insula* era să repună teatrul în drepturile sale, să curețe poezia dramatică de decorativism și să limiteze dreptul de intervenție al regizorului în text, lucruri atît de necesare pentru orice teatru și orice epocă. În 1923 se expatriază, plecînd în Franța, unde sora sa, căsătorită cu Armand Pascal, vechi prieten din mișcarea dramatică a *Insulei*, intrase în compania „Vieux-Colombier".

De aici începe cariera literară a lui Benjamin Fondane, aceea a lui B. Fundonianu încetînd, fără să fie renegată.

---

[5] Ov. S. Crohmălniceanu, *B. Fundoianu* în *Gazeta literară* nr. 43, 22.X.1964, p. 3.

[6] John Kenneth Hyde, *Benjamin Fondane*, a Presentation of his Life and Works, 1971, 140 p.

[7] *La poésie roumaine contemporaine*, Oxford, Clarendon Press, 1935, p. 17; idem, 1937, în *Revue internationale des Etudes balkaniques*, III-e année, tome I; idem, *Poezia românească de azi*, trad. Gheorghina Gibănescu, București, ed. Socec, 1938, p. 71—72.

RÉSUMÉ

L'étude fait quelques déterminations d'histoire littéraire rélatives aux premiers contacte du poète roumain avec l'univers de la lyrique française. On relève l'adhésion totale de Fundoianu aux valeurs novatrices de la poésie française et on éclaircit quelques moments des étapes du processus parcouru par le poète dans ses années de formation, jusqu'à son engagement dans une carrière littéraire en France. Le poète apparáit situé dans le contexte des interférences de deux littératures, française et roumaine.

PROBLEME DE LITERATURĂ COMPARATĂ

în *Sovetskoe slaveanovedenie*, 1965—1972

DUMITRU COPILU

Literatura comparată din țările socialiste slave cunoaște, mai ales în ultimul deceniu, o dezvoltare puternică, aducînd în circuitul mondial al valorilor culturale o notă distinctă.

Acest fapt s-a constatat și a fost consemnat ca atare, atît în cadrul ultimelor reuniuni internaționale, regionale sau naționale de slavistică, la care s-au dezbătut problemele comune literaturilor slave în interacțiunea lor regională sau mondială, în general în activitatea unor institute de cercetări, edituri sau asociații de profil, cît și în preocupările unor publicații de prestigiu cum ar fi: *Innostrannaia literatura, Literatura slavianskih narodov, Vsesvit, Slavia, Slavia orientalis, Drujba narodov, Zeitschrift für slavistik*, parțial *Vaprosî literaturî, Ceská literatura, Slovenská literatúra, Literaturna misăl, Izraz, Pamietnik literararcki, Slavia etc.* Intre acestea, Sovetskoe slaveanovedenie, organul științific al Asociației slaviștilor sovietici, ocupă un loc aparte.

Apariția revistei, în anul 1965 a marcat tocmai momentul de înflorire maximă și de afirmare a slavisticii literare ca o școală a metodologiei comparativ istorice și tipologice, larg deschisă înnoirilor moderne în consens cu marile efluviuni din literatura și arta contemporană. Pe parcursul celor aproape 8 ani de existență, revista a întreținut acest climat de stimulare și dezvoltare a cercetărilor din domeniul literaturii comparate, a consemnat în paginile sale o serie de contribuții valoroase și a contribuit la răspîndirea și integrarea lor.

In lucrarea de față ne propunem să sintetizăm întregul material apărut în paginile revistei, mai întîi prezentînd tematic contribuțiile critice, cu recomandarea principalelor surse publicate în cele 42 numere consultate de noi, iar în continuare oferind o analiză a contribuției revistei la promovarea și dezvoltarea teoriei și istoriei literaturii comparate marxiste.

Din registrul foarte variat al contribuțiilor valorificate în literatură, vom distinge și cîteva probe de preocupări edificatoare pentru concepția generală — metodologică și ideologică — pe care o promovează cu consecvență revista, ca și pentru varietatea tematică a studiilor, articolelor, documentelor, recenziilor, bibliografiilor despre fenomenul literar și artistic [1] dintr-o singură țară sau din mai multe țări slave în raporturile internaționale pe care le comportă.

---

[1] Problemele de limbă și istorie a popoarelor slave au făcut obiectul unei analize separate în *Romanoslavica*, 1971.

Lucrările care abordează *fenomenul cultural artistic slav* se încadrează într-un context mai larg de interferențe regionale și internaționale. Ponderea nu o au însă articolele cu o arie largă de cuprindere tematică, ci mai ales acelea consacrate unor domenii restrînse (teatru, pictură, folclor), iar dintre acestea din urmă mai valoroase ni se par cele care tratează fenomenul național slav în relațiile lui interslave sau internaționale [2].

Fenomenul literar slav propriu-zis este abordat în paginile revistei diversificat în limitele unui anume cadru național sau în interacțiune cu alte literaturi slave și neslave.

Ponderea în cuprinsul revistei o au însă contribuțiile de *literatură comparată propriu-zisă.* Distingem dintre acestea mai întîi studiile privind *raporturile literare interslave : cele despre raporturile de contact* între două sau mai multe literaturi slave sau între un scriitor — traducerea și receptarea operei lui — și o literatură slavă ; *raporturile tipologice* privind destinul unui curent literar în mai multe literaturi slave sau răspîndirea unor motive și teme de filiație slavă.

O bogată informație asupra *raporturilor literare interslave* oferă îndeosebi numărul mare de recenzii la lucrări cu o largă arie tematică, prezentări — analitice și de recomandare — asupra contribuțiilor mai importante, de regulă volume monografice sau culegeri de studii, despre unele literaturi naționale din diferite epoci, apoi despre raporturile de influență sau tipologice care s-au stabilit de-a lungul timpului între un scriitor național și alte literaturi slave.

Cu seria prezentărilor și studiilor despre *relațiile dintre literaturile slave și cele neslave,* revista *Sovetskoe slaveanovedenie* își lărgește cîmpul de investigație. Remarcăm diapazonul tematic cuprinzător și variat al cercetării raporturilor literare de contact.

Din această categorie se impun studiile lui I. Bălza despre *Dante și cultura popoarelor slave* (4/1965), D. F. Markov despre *Literaturile socialiste slave și procesul literar mondial* și alții, de asemenea studiul de tipologie al lui A. A. Iliușin. *O experiență de confruntare tipologică (Don Chijote și Protopop Avaacum,* 4/1969).

Din această categorie de lucrări remarcăm seria articolelor în care sînt abordate aspecte ale *relațiilor dintre cultura și literatura slavă și cultura română.*

Perioada mai veche a acestor relații a fost în atenția revistei la Moscova în 1965 a volumului despre *Relațiile istorice dintre popoarele U.R.S.S. și România,* vol. I, cuprinzînd perioada anilor 1408—1463 (4/1966). În studiul semnat de E. L. Nemirovski, *Noi contribuții ale primelor tipărituri slave* (6/1966), se face o cuprinzătoare expunere a cercetărilor efectuate pe această temă în Bulgaria, Jugoslavia, România, Polonia, Ungaria, și Cehoslovacia. Referindu-se pe larg la contribuția românească, E. Nemirovski sublinia rolul însemnat pe care l-a avut în epocă tipografia și tipăriturile lui Macarie și Coresi, sprijinindu-și afirmația pe cele mai noi date și păreri aparținînd în primul rînd cercetătorilor români P. P. Panaitescu, Dan Simonescu, C. Predescu, F. Dimulescu, B. Theodorescu. Aceștia, susține autorul studiului, „nu au fost menționați" în istoriile sovietice care tratează problema tipăriturilor vechi, deoarece aceste istorii" sînt rămase la nivelul vechilor bibliografi ruși" (p. 76). E. L. Nemirovski recomanda cercetările românești autorilor viitoarei istorii a tipografiilor și tipăriturilor slave cu șrift chirilic

[2] Ex. Contribuția poporului polonez la cultura omenirii într-o mie de ani de existență (6/1966), din istoria relațiilor artistice sovieto-bulgare (1/1965, 5/1969) și sovieto-cehoslovace (2/1965), relații culturale ruso-slovace din sec. XIX (2/1968) și ruso-bulgare din sec. XV—XVII (2/1968, balada sîrbă în nordul rus (6/1965, 1/1967), paralele tipologice între poezia epică bucovineană și eposul rusesc (3/1965), balada istorică la slavi (2/1965), cărțile vechi slave din sud-estul Europei tipărite în sec. XVI—XVII (4/1965), tema leninistă în pictură (2/1970), Istoriografia relațiilor interslave (I. Prohazki, 4/1971).

care urmează să fie scrise în lumina celor mai noi date.

Unele aspecte ale activității literare a slaviștilor români din ultimii ani sînt abordate sistematic și cu obiectivitate, deși mai mult în scop informativ, în note și comentarii mai ales pe marginea lucrărilor publicate în *Romanoslavica* (4/1965, 2/1966 și 6/1967).

Rețin atenția noutatea problemelor relevate în articolele de omagiu aduse „marelui comparatist al lumii" (1/1967), V. M. Ilici-Svitîci, mort prematur.

Aproape în fiecare număr, revista acordă spațiu bibliografierii cărților și articolelor de slavistică apărute în limbile popoarelor slave. În felul acesta, cuprinsul revistei oferă cititorului imaginea unui vast cîmp de investigare a fenomenului literar slav în interacțiunea lui cu alte literaturi.



Remarcăm în mod deosebit aportul revistei la dezbaterile contemporane în domeniul *teoriei și metodologiei cercetării comparate a* literaturii. De altfel, în intenția revistei a fost încă de la apariția ei, să imprime slavisticii o concepție consecventă, marxist-leninistă, străină „închistării artificiale", în a cărei viziune „procesele dezvoltării popoarelor slave și a vecinilor neslavi să fie abordate pe tot parcursul existenței lor în corelație cu realitatea istorică corespunzătoare". În programul Revistei nu au lipsit „probleme specifice lumii slave și comparativ istorice..." în interacțiunea și interrelațiile pe care le comportă", implicit în domeniul literar, invitînd în acest sens la o colaborare susținută pe „specialiștii din toate țările socialiste și pe slaviștii din alte țări, al căror interes științific este apropiat de problematica enunțată" (articol redacțional, 1/1965).

Între contribuțiile publicate în paginile revistei care reflectă în general concepția, direcțiile și perspectivele dezvoltării literaturii comparate contemporane, pondere au cercetările privind influențele literare, adică raporturile de context între scriitori și literaturi diferite. Unele dintre acestea (ex. *Frăția între popoare* de I. K. Gorski) vorbind despre relațiile dintre literaturile cehă, polonă, rusă, bulgară, ucraineană, belorusă, bazîndu-se deci pe un material foarte divers, abordează problema „traducerii artistice ca formă a interrelațiilor" dintre aceste literaturi, iar „raporturile literare, ca sursă de înnoiri", de asemenea problema „lărgirii tradițiilor populare în ansamblu asimilării artistice a noilor motive, teme, subiecte în literatura națională" (4/1969).

Probleme de *teorie a literaturii comparate* tratează studiul lui L. S. Kișkin „Despre conținutul actual al noțiunii de literatură comparată" (4/1968). Autorul trece în revistă accepțiile noțiunii la cei mai cunoscuți slaviști comparatiști: Frank Wolman (*Legături și înrîuriri reciproce în procesul literar mondial*), P. M. Alekseev (*Legături și raporturi reciproce în literatura universală, Comunități tipologice, Raporturi de contact, Schimbul literar*), V. M. Jirmunski (în studierea eposului să se deosebească „comparația istorico-tipologia de cea genetică"), N. I. Konrad (*Studiul a două sau mai multe literaturi naționale cu o comunitate istorică în trecut, Studiu comparativ tipologic al fenomenelor a căror trăsături comune nu au o bază istorică reală*), I. G. Neupokoeva (*Relațiile reciproce și interacțiunea literaturilor*), care dovedesc o unitate ideologică și estetică, datorită contactelor sau care au apărut ca fenomene similare în condiții similare. De aici cele două tipuri: „relații de contact" și relații tipologice). Autorul conchide că obiectul literaturii comparate trebuie să fie nu numai relațiile nemijlocite și mijlocite (de contact), nu numai comunitățile tipologice, analogiile, paralelismele, similitudinile, dar și literaturi întregi, cu asemănările și deosebirile dintre ele, curentele literare (clasicismul, ro-

mantismul, realismul etc.), fenomene particulare ca tolstoismul sau byronismul, genurile literare, stilurile, formele artistice" etc. ; mai relevă interesul pentru literatura comparată în U.R.S.S., care „deschide posibilități complementare pentru studiul nu numai al literaturilor slave, ci și al altor literaturi ale lumii".

Dacă apariția revistei a marcat un moment de înflorire a comparatisticii literare slave, care se cerea consemnat, activitatea revistei a însemnat în continuare o stimulare și o dezvoltare, evaluarea cercetărilor din acest domeniu, o posibilitate de integrare a lor în contextul regional și internațional de literatură comparată.

RECENZII

JAQUE GENINASCA :

ANALYSE STRUCTURALE DES „CHIMÈRES" DE NERVAL

Ed. de la Baconnière,
Neuchâtel, Suisse, 1971

Disciplina relativ tînără a poeticii structurale, apărută, ca atîtea alte orientări în științele umane, după război, folosește cuceririle recente ale lingvisticii și antropologiei, sub semnul cărora se află și opera de început a direcției, analiza devenită clasică a lingvistului Roman Jakobson și antropologului Claude Lévi-Strauss la *„Pisicile"* lui Baudelaire (*L'Homme*, Tome II, Janvier-Avril 1962, Numéro 1). Știință eminamente analitică, poetica structurală depășește stadiul structuralismului de început, încercînd să-și anexeze cuceririle semioticii și ale lingvisticii de ultimă oră, și axîndu-și demersul asupra problemelor esențiale ale unei științe în formarea, constituirea unui corpus poetic, definirea obiectului, stabilirea legilor de definire și de interpretare, precum și a celor de generare a unui text numit în mod curent *poezie.* În cadrul acestei mișcări, lucrarea savantului elvețian ocupa un loc aparte, ea fiind orientată asupra unui grup de texte (12 sontete) a căror grupare este în mod evident supusă unor reguli și unei ordini a autorului. Cu tot corpusul redus supus analizei, nu găsim în acest amănunțit și cuprinzător studiu nici o intenție de exhaustivitate, el urmînd o linie normală pentru o știință nouă, cea a stabilirii cît mai exacte, pe baza materialului concret, a unor chestiuni de principiu și a unor proceduri de lucru. În ciuda multelor sugestii pe care un critic literar le poate găsi aici, nu ne găsim în fața unui volum de ceea ce se numește deobicei „exegeza nervaliană" ci în fața unui demers de tip nou, științific, cu ambiții mult mai mari decît stabilirea de explicații a unor texte reputate ca obscure, demers în cadrul căruia lucrarea de față nu este decît o etapă. Nu este deci o lucrare utilă pentru cei care doresc să găsească traduceri ale poeziilor, sau un sens unic, simplu și comod în universul ermetic nervalian. Este însă, pentru cei a căror orientare tinde mai ales spre problemele teoretice și care au învățat că limbajul poetic este mai cuprinzător decît pare la prima vedere, un pas înainte în cercetarea exactă a unui domeniu pe care prejudecata obscurității și rezolvarea prin acel cuvînt magic numit „inefabil" îl interzice(a) oricărei alte apropieri exacte decît explicația adeseori naivă, bio-bibliografia sau stabilirea (în multe cazuri neconcludentă și, probabil, lipsită de importanță în absența unei viziuni clare a obiectului) surselor.

Cartea se deschide cu o introducere teoretică în care Geninasca își expune punctul de pornire. Există aici o serie de presupoziții a căror verificare urmează să se facă în cursul analizelor: „Admitem, între altele, că:

— poemul, ca mesaj, este o unitate semnificantă articulată în subunități funcționale... care întrețin trei tipuri de raporturi, ierarhice (de cuprindere), sintagmatice (de succesiune), paradigmatice (de asemănare și deosebire);

— clasele de echivalență reparabile în planul expresiei au ca funcție indexarea corespondențelor din planul conținutului:

— relațiile descrise la nivelul semnificantului capătă, în cel mai bun caz, o funcție semantică: ele sînt *representamen*-ele relațiilor constitutive ale formei conținutului" (p. 18) Se introduc în continuare o serie de noțiuni, dintre care mai importantă este cea de cuplaj, în urma studiilor lui S. R. Levin și N. Rouwet, a cărei verificare se face recurgîndu-se la factorul semnificat, și a cărei statutare se realizează prin recursul la legile logicii simbolice. Cuplarea (cuplajul) duce la omologare, noțiune capabilă să deschidă calea spre relațiile intra-textuale cele mai bogate, dar să permită și stabilirea de legi ale unei inter-textualități, cum este grupul de sonete analizat. În cadrul poemului conceput ca „obiect", analiza va cuprinde existența unor paradigme aflate în relații sintagmatice, permițînd totodată ca poemul să apară, „în același timp, ca un tot dat în sincronie și ca o succesiune de părți ordonate de la un început către un sfîrșit" (p. 30). Analiza proprizisă va avea forma unei „cross-reference": se pornește de la analiza fiecărei piese și se ajunge la compararea mai multor sonete considerate ca un grup solidar; de la observarea scrupuloasă, aproape spitzeriană a detaliului expresiei se va construi modelul conținutului, iar, prin suprapunerea marilor unități de conținut, (a paradigmelor) se va ajunge la stabilirea funcției tuturor elementelor formei poemului.

Analizele sonetelor au ca punct de plecare relațiile contractate între ele de cele patru strofe, relații care se transcriu în formule de tipul *Q1 : Q2 : T1 : T2*, ceea ce înseamnă că între catrene (Q) se stabilesc aceleași relații ca și între terțete (T). Formula de mai sus este însă o formulă mai largă, ea cuprinzînd în potențialitate o serie de omologări ale strofelor, fapt pe care savantul elvețian se bazează și îl exploatează continuu în cercetarea sa. Asupra fiecărui sonet în parte se aplică în mod consecvent acest tip de omologări strofice, în mare măsură foarte productive pentru stabilirea unor relații semantice. Se descoperă deci legături între strofele diferite de același indice (primul catren și primul terțet, al doilea catren și al doilea terțet), între strofele situate în poziție marginală (primul catren și ultimul terțet), între strofele aflate în poziție centrală (al doilea catren și primul terțet) etc. Modul de lucru este deci cel al comparației interne în care presupunerile inițiale sînt verificate în textele obiect, prin trecerea de la planul formal la cel al conținutului. Se stabilesc astfel paradigme de conținut, corelații sintaxice între acestea și serii de relații (de opozițiuni și incluziuni) între categoriile semantice rezultate din analiză (timp recurent-timp continuu, ordine naturală-ordine culturală etc.). În acest moment al analizei intră în discuție trăsăturile narative ale poemului stabilite, în urma cercetărilor moderne care exploatează sistemul lui Propp, și beneficiind de marele aport al antropologiei structurale a lui Lévi-Strauss. Poemul ca narațiune își generează o gramatică narativă proprie, capabilă să lege într-o unitate textul care, în ciuda faptului că, la nivelul frazelor este clar, are reputația obscurității.

Întregul demers analitic aplicat poemelor izolate se conturează mai clar în momentul în care se trece la studierea ansamblelor (cele șase sonete din *Chimères*, cele cinci reunite sub titlul *Le Christ aux oliviers* și sonetul *Vers Dorés*. Fapt semnificativ, grupul mare și grupurile de sonete se supun aceluiași tip

de organizare și conțin aceleași relații ca fiecare operă izolată.

Demersul lui Jaques Geninasca este în primul rînd unul de tip taxinomic, preocupare la care cercetătorul elvețian va mai reveni, el încercînd să stabilească o clasificare cît mai precisă a relațiilor și formelor de organizare a unui ansamblu de mare bogăție semantică. Rigurozitatea științifică a cercetării și aplecarea atentă asupra tuturor straturilor textului, a căror organizare nu este una de suprapunere ci de inter-relaționare și de susținere reciprocă îi permit să ajungă la rezultate care nu pot fi neglijate nici de istoricul literar nici de cel care cercetează literatura cu metodele criticii tradiționale. Marele interes este însă cel al semioticianului literar, care se află în fața unei serii de analize de o întindere foarte mare pe un corpus redus, deci în fața unei tentative, deocamdată unică (sau foarte rară) de a cuprinde în mod eficace și aproape exhaustiv o operă care este studiată din foarte multe puncte de vedere, cu care prilej se stabilesc și se verifică mai multe premize teoretice și metode de cercetare.

Rămîn însă și două puncte asupra cărora se poate discuta: credem ca, în cazul unei forme literare ca acea a sonetului, stabilirea omologărilor în domeniul împărțirii strofice este limitativă, iar recursul la metodele de analiză narativă nu are alt rol decît de a suplini, și totodată, de a indica drumul spre o analiză poematică propriu-zisă. La nivelul actual al poeticii, și în cadrul modului teoretic pe care autorul îl folosește, aceste două obiecții dispar, modelul structural oferit fiind unul de maximă coerență și stringență.

M. POP

A. J. GREIMAS, MICHEL ARRIVÉ, J. C. COQUET, J. P. DUMONT, J. GENINASCA, N. GUEUNIER, J. L. HOUDEBINE, J. KRISTEVA, Fr. RASTIER, T. A. VAN DIJK, C. ZILBERGER:

ESSAIS DE SÉMIOTIQUE POÉTIQUE,

avec des études sur
APOLLINAIRE, BATAILLE, BAUDELAIRE, HUGO, JARRY, MALLARMÉ, MICHAUX, NERVAL, RIMBAUD, ROUBAUD.
LIBRAIRIE LAROUSSE,
PARIS, 1972

Volumul de studii de semiotică literară publicat sub conducerea lui A. J. Greimas împlinește o lacună în studiile moderne de literatură. Cu toate că preocupările pentru poetică structurală sînt relativ vechi, în ultimii ani rezultate mai notabile au obținut cercetările privind formele literare narative, care au beneficiat de vechea și clasica *Morfologia basmului* de Vladimir Propp. Tînăra disciplină a poeticii structurale își formează acum instrumentele de lucru, pornind de la cercetări bine cunoscute de specialiști (Analiza lui Jakobson și Lévi-Strauss la *Pisicile* lui Baudelaire, studiile lui S. R. Levin, dar mai ales *Semiotica structurală* și *Despre sens* a lui Greimas). Abordarea de tip științific a materialului poetic își pune o serie de probleme cruciale: ce este un poem, cum putem acorda unui text statutul de poezie, în ce mod și cu ce mijloace se generează un text poetic, care sînt raporturile intra și extratextuale ale acestuia, care sînt mijloacele de analiză și regulile sintezei în discutarea unei opere poetice. Rezultatele de ultimă oră ale lingvisticii transformaționale, dar și glosematica lui Hjelmslev, lingvistica matematică și elemente ale teoriei informației, antropologia lui Lévi-Strauss și stringența logicii simbolice concură la formarea unei noi metode de abordare a poeziei al cărei statut este cel științific, spre deosebire de observațiile naive ale criticii și istoriei literare tradiționale. Cu toată preocuparea pentru formalizare și modelare, poetica structurală tinde și adeseori

reușește să ajungă la nivelul semnificativ al operelor, dînd o valoare clară rezultatelor cercetării.

Aspectul tematic eterogen al volumului are o importanță minoră, metoda de cercetare și rezultatele obținute dînd omogenitatea necesară. Studiul introductiv semnat de A. J. Greimas, teoretizează precis limbajul poetic. Conceput ca un discurs dublu articulat, dispunînd de mai multe nivele omogene pe fiecare din cele două planuri ale limbajului, față de care sarcina semanticii poetice este de a construi „un aparat conceptual susceptibil de a fundamenta și justifica procedurile de recunoaștere a articulațiilor acestui dublu discurs" și de a „stabili o tipologie a corelațiilor posibile între planul expresiei și al conținutului, și, în consecință, de a institui o tipologie a obiectelor poetice... „Discursul poetic, conceput ca un semn complex, poate fi considerat *obiect*, fapt care duce la descoperirea articulațiilor posibile între nivelul prozodic (semnificantul) și cel sintactic (semnificatul). Construit pe o fundamentală izomorfie între planurile expresiei și a conținutului, corelațiile textului nu se restrîng la compararea silabei și a enunțului semantic, ci va ajunge la structurile transfrastice de profunzime. Caracterizat prin marea densitate a planului conținutului, discursul poetic se pretează unor lecturi pluri-izotope, în cadrul cărora se pot stabili regulile trecerii de pe o izotopie pe cealaltă dar și ierarhizarea acestora. Obiectul poetic, închis *(clos)* este totodată deschis în mai multe feluri (asupra altor texte, asupra universului poetic în general). Ambiția semioticii poetice este construirea unei gramatici poetice, cu caracter universal. Exprimate sintetic și, uneori, polemic, de editorul volumului, aceste principii își găsesc aplicarea în studiile individuale, care, departe de a fi uniforme, dau dovadă de o mare omogenitate în demersul lor spre o statutare științifică a analizei de poezie.

Volumul grupează pe secțiuni (Problemele expresiei, Problemele conținutului, Obiecte poetice, Eforturi teoretice) un corp de analize, de la cele mai precis aplicate pînă la viziuni cu caracter de generalitate, în care se încearcă, cu mijloace distincte, același lucru: fundamentarea unei teorii. De aici și aspectul de „laborator" pe care îl are volumul. Mi se pare exemplară tocmai această aplecare comună a unui grup de cercetători, care, ca membrii OPOIAZ-ului, încearcă să definească și să precizeze legile unui obiect pe care prejudecata inefabilului și a infinității de legiuiri îl făceau de neabordat. Cititorul naiv va fi interzis în fața unor studii al căror aspect tehnic pare a-l îndepărta în mod absolut. Uneori, ca în cazul analizei lui Fr. Rastier pe un poem de Mallarmé, chiar și un cititor avizat va simți o anumită repulsie, venind din descoperirea într-un text modern a unor poncife de școala medie. Dar aici, faptele care au devenit locuri comune și s-au demonetizat, au altă funcție, și sînt încadrate în altă viziune. Ele nu sînt un scop în sine ci duc la stabilirea unor relații esențiale pentru existența textului ca atare. Rezultatele lingvisticii generative, folosite cu strălucire de Teun A. Van Dijk, încearcă să stabilească regulile de generare a unui text poetic, la modul general și obiectiv științific necesar unei analize teoretice. Este remarcabil efortul cu care toți autorii din volum evită tentațiile ușoare ale unor teorii de mare prestigiu dar insuficient verificate. Studiile anagramatice ale lui Saussure, aflate în culmea gloriei în momentul de față, nu sînt folosite decît cu titlul de ipoteze și, chiar și așa, numai în părțile lor verificabile.

Încercările de a constitui o gramatică a poeziei se lovesc aproape necesar, de precedentul gramaticii narative. Nu rareori, efortul teoretic se bazează pe stratul narativ, acesta fiind mai bine cunoscut și mai ușor de abordat în consecință. Se poate vedea însă aproape în toate studiile în care se discută narațiunea faptul că ea capătă un statut subordonat, de structura superficială, care intră ca o parte în structura „bogată" a poeziei. Lucru de mare importanță, procedura de eliminare a non-poeticului din analize duce

la o tentativă teoretică similară celei desfășurate pe alt plan de ctitorii poeziei moderne. De aici, și interesul pentru cei care, chiar lipsiți de cunoștințele necesare, vor avea răbdarea de a citi aceste analize pline de sugestii și de fapte exacte folositoare istoricului literar.

Pentru semiotician, volumul reprezintă o mare desfătare și mulțumire. Fără să dea rezultate definitive, fără să stabilească o teorie completă și coerentă, acest volum îi pune la dispoziție o largă serie de premize teoretice necesare unei continuări a drumului. Claritatea și spiritul elevat teoretic a profesorului Greimas se simte, implicit, în acest volum.

VENERA ANTONESCU și
ALEXANDRU CIZEK :

ISTORIA LITERATURII UNIVERSALE ȘI COMPARATE. ANTICHITATEA ORIENTALĂ ȘI CLASICĂ

Operele reprezentative ale unor literaturi desfășurate pe milenii sînt grupate pe genuri, autorii renunțînd astfel la ordinea epocilor istorice, criteriu practicat în mod obișnuit în manualele și tratatele de istorie literară tradiționale. Opțiunea ar ridica, aparent, unele dificultăți, presupunînd — în prim rînd — un cititor bine informat în probleme de istoria și filozofia vechilor culturi. În fapt însă — prin interpretările autorilor, competente și subtile, cu referiri la o problematică întinsă, depășind sfera literară propriu-zisă ; prin comentarii deschizătoare de sensuri multiple —, fenomenul literar este studiat și definit în contextul epocii sale, într-o înlănțuire armonioasă de idei și planuri.

Cartea cuprinde două părți : poezia și proza. Primei grupări aparțin : marile poeme epice, poemele cosmogonice, teogonice, filozofice și didactice, poezia lirică, genul dramatic și operele teoretic literare — poeticele. A doua grupare este închinată creațiilor în proză : oratoria și retorica, istoriografia și proza narativă.

În interpretarea textelor se evită comentariile modernizatoare, eseistice și relaționările ce ar reflecta mentalitatea cercetătorului actual, cu grija de a menține opera în ambianța apariției ei. Analiza merge la esența fenomenelor, ale căror trăsături generale le exprimă, în construcții sintetice, într-o expunere fluentă, cursivă de remarcabilă ținută, în cadrul Catedrei de literatură comparată a Universității București.

Concepută, în nucleul său, ca un curs universitar, cartea interesează deopotrivă un cerc larg de studioși, cărora li se relevă — în pagini de reculeasă emoție și vibrație intelectuală — aspectele fundamentale ale uneia dintre cele mai fascinante epoci din istoria literaturii universale.

M. D.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA :

RENAȘTEREA, UMANISMUL ȘI DIALOGUL ARTELOR

Lucrarea aparține atît domeniului comparatisticii, cît și morfologiei culturii. Aplicînd criteriul selectiv, în studierea unui material atît de vast și complex, autoarea ajunge la configurarea trăsăturilor generale ale curentului umanistic. Această mișcare eclectică generată de aspirație, de imitare a antichității, este urmărită în creșterea și descreșterea sa, așa cum se reflectă în gîndire și în evoluția stilurilor. Se demonstrează că momentul crizei curentului coincide cu momentul expansiunii sale europene ; teza este ilustrată și cu concludente exemple din peisaj românesc.

Dintr-un unghi de vedere profund original este urmărită creația renascentistă în domeniul artelor plastice. Analiza celor mai caracteristice opere ale unor artiști ca Boticelli, Michelangelo, Leonardo da Vinci, duce la configurarea fenomenului în aceeași curbă de creștere și decreștere, constatată în evoluția umanismului.

În literatură, autoarea distinge două stiluri dominante: platonizant și burlesc, reflex al celor două mari orientări filozofice ale epocii: platonismul și epicureismul.

Examinarea fenomenului renascentist, de pe pozițiile materialist-dialectice, duce la concluzia că — pe deasupra contradicțiilor generate de dinamica semnalată, se impune pregnant ideea unității spiritului european. Se impune un concept nou depre om, raționalizat, printr-o sinteză între filozofia grecească și filozofia creștină. În formula personalității omului Renașterii intră libertatea de voință, titanismul, desăvîrșirea personalității prin studiul antichității și o nouă cunoaștere a naturii.

Ideile generate ale temei au constituit obiectul unui curs în cadrul catedrei de Literatură comparată și universală de la Universitatea din București.

MATEI CĂLINESCU:

CLASICISMUL EUROPEAN

Divizat în patru mari secțiuni, „Terminologie“, „De la baroc la clasicism“, „Poetica“, „Genurile“, studiul de față, care este o amplă sinteză asupra clasicismului, încearcă o analiză a accepțiilor moderne date acestui curent literar atît de controversat în ultimul timp în lucrările mai de seamă ale exegeților. Autorul urmărește mai departe o confruntare între clasicism, baroc și manierism. De asemenea, studiul său este o amplă perspectivă asupra universului clasicismului, asupra genezei istorice și difuzării esteticii clasice. Ultimul capitol, ni se pare bine construit cu o largă perspectivă spre modalitățile prin care este strălucit reprodus clasicismul: tragedia, comedia, poemul eroic, poemul eroi-comic, proza de reflexie filozofică a moraliștilor.

„Clasicismul european“ este în același timp un studiu de literatură comparată, prin exemplificările de aceiași structură din cinci mari literaturi europene. Ceea ce trebuie mai cu seamă menționat (și în acest fel studiul de față cîștigă foarte mult în actualitate) este faptul că autorul a căutat să surprindă stadiul actual a căutărilor criticii și esteticii europene asupra clasicismului.

Lucrarea lui Matei Călinescu a făcut obiectul unui curs de literatură universală.

În încheiere, menționez că autorul a adăugat studiului o bibliografie selectivă asupra celor mai importante lucrări de critică din literatura română și universală care se referă la clasicism. Istoriile literare, sintezele asupra anumitor aspecte ale literaturii din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, care au anumite legături cu problemele istorice sau teoretice ale clasicismului, sînt, în cea mai mare parte, din ultimile două decenii ale secolului nostru, constituind un atribut în plus asupra modernității termenilor și ideilor operate în cuprinsul lucrării.

AL. RONAI

ROMUL MUNTEANU:

LITERATURA EUROPEANĂ ÎN EPOCA LUMINILOR

Autorul își propune să definească direcțiile semnificative pe care le îmbracă epoca luminilor și felul cum au evoluat pe parcursul veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului următor. Destinele literaturii, direcțiile fundamentale ale culturii din această

perioadă sînt configurate pe planuri multiple. Astfel, cartea se deschide printr-o amplă frescă a filozofiei iluministe, care înregistrează aspectele cele mai contradictorii, de la empirismul și materialismul mecanicist, pînă la idealismul subiectiv, teologia naturală și filozofia credinței. De asemenea și fenomenul literar însumează manifestările cele mai variate: capitole întregi ale acestei opere de largă informație sînt destinate ca atare prozei și teatrului din epoca luminilor, scrierilor lui Montiesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Goldshmith și Sterne, ca și acelea ale lui Lessing, Beumarchis, Alfieri, Gay și Sheridan.

Aspectele gîndirii filozofice și estetice sau ale creației literare care se cristalizează în această perioadă — preromantismul englez, „Sturm und Drangul", neoromantismul german — reprezenîtnd o continuare firească a unor idealuri iluministe — permit autorului să pună în lumină procesul de revitalizare a poeziei lirice, contribuția lui Goethe și Schiller la dezvoltarea culturii fiind subliniată pe planuri diferite.

Lucrarea bogat informată stabilește astfel direcțiile fundamentale, marchează filiații estetice și precizează raporturi între diversele arii de cultură. Scriitorii sînt integrați în marile direcții pe care le reprezintă, iar operele lor sînt impuse în sfera unor largi coordonate europene.

AL. RONAI

DAN GRIGORESCU
SORIN ALEXANDRESCU:

ROMANUL REALIST ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Deși restrîns ca dimensiuni, volumul oferit prin intermediul Editurii Enciclopedice cuprinde un studiu sistematic, și consistent, al fenomenului literar în ipostaza sa definitorie pentru cea de a doua jumătate a secolului XIX: realismul.

Momentul literar este urmărit de cei doi autori din perspective diferite. Dan Grigorescu, atras de perspectiva sintetică, dezvoltă, într-un prim capitol, aspectele programatice ale curentului, sintetizate în definiție, urmărind accepțile succesive ale realismului — în epocă, în literatura critică — verificînd afirmațiile prin raportare la situația literară. Capitolul următor, dedicat genurilor literaturii realiste, reține modificările fizionomice pe care le determină fenomenul prin apariția unor produse specifice — romanul ciclic, romanul frescă etc. Ultimul capitol, operînd o clasificare a personajului, izolează principalele motive și tipuri ale prozei realiste europene.

Adoptînd perspectiva analitică, Sorin Alexandrescu examinează procedeele literare, modul în care este organizat romanul pentru a funcționa panoramic. Analizînd construcția personajului și a romanului, modalitățile și regulile narațiunii, tipurile de intrigă, raportul intrigă-narațiune etc, este dezvăluită o tehnică literară constrînsă să creeze iluzia realului. Aceste procedee care, în mod fatal, includ modificarea prototipului urmărit — fragmentul din realul exterior — constituie o retorică a romanului realist.

SILVIU ANGELESCU

BIBLIOTECA ROMÂNĂ DIN NEW-YORK

Biblioteca română din New-York a fost inaugurată în ultimile zile ale anului 1971. Astăzi ea a devenit o prezență în viața culturală a Statelor Unite ale Americii. Printre cele cîteva mii de cititori ai ei se află profesori și studenți de la diverse universități americane, îndeosebi de la catedrele de limbi romanice, de istorie, de politologie și de la centrele de studii sud-est europene, poeți

— unii dintre ei laureați ai Premiului Pulitzer — compozitori, dirijori ai unor orchestre faimoase, directori ai unor mari muzee, ai școlilor de artă, precum și numeroși americani de origine română.

Fondul bibliotecii cu un profil encilopedic, cuprinzînd peste 3000 de titluri de cărți, 270 de titluri de periodice, discuri, partituri, este extrem de solicitat în prezent. Un bibliotecar de la Los Angeles a cerut să i se pună la îndemînă pagini de titluri din primele tipărituri apărute pe teritoriul țării noastre, bunăoară tipăriturile slavonești de la Tîrgoviște, între 1508 și 1512. Un profesor de literatură comparată de la Seattle a cerut o fotografie a lui Tudor Vianu. De asemenea, un muzeu din California și alte instituții culturale americane se interesează îndeaproape de Brâncuși.

La sediul bibliotecii și la nenumărte universități din diverse regiuni ale Statelor Unite s-au organizat conferințe, audiții muzicale și expoziții de artă. În mai anul trecut, în colaborare cu Universitatea „Washington" din Seattle, s-a desfășurat de pildă prima consfătuire a specialiștilor în limba și literatura română din S.U.A. În 1973 manifestarea va fi reluată la Lexington, în Kentucky, preconizîndu-se astfel ca în fiecare an ea să aibă loc în cîte un mare centru cultural american.

La ora actuală, într-un stadiu avansat se află și pregătirile de înființare a unui institut de studii românești pe lîngă Univeritatea din Postland.

Trebuie să menționăm de asemenea că biblioteca publică lunar un buletin care cuprinde scurte articole, știri, informații, comentarii pe marginea tradițiilor și a fenomenului cultural contemporan românesc semnate de specialiști români sau americani. Poetul W. N. Snadgrass, în colaborare cu biblioteca, a tipărit în buletinul acesta o seamă de tălmăciri din poeții români, care vor vedea lumina tiparului într-o frumoasă ediție antologică a operelor unor valoroși scriitori și poeți români. Biblioteca publică și sinteze ale culturii și științei românești. Pînă acum au apărut o prezentare a istoricului relațiilor culturale româno-americane, semnată de prof. Const. C. Giurescu și o scurtă istorie a literaturii române, redactată de Aurel Martin. Vor fi tipărite, nu peste mult timp, o istorie a științei românești, o cronologie a invențiilor, o prezentare a economiei contemporane din țara noastră și altele.

Se cuvine menționat și interesul manifestat de specialiștii americani față de realizările școlii românești de literatură comparată. Lunile trecute, la Universitatea „Washington" din Seattle a fost creată biblioteca „Tudor Vianu" a Departamentului de literatură comparată de acolo.

În acest domeniu al literaturii comparate. biblioteca s-a îngrijit, printre altele, și de organizarea unor manifestări cu caracter mai larg, care să atragă interesul unor personalități marcante din viața literară americană. Astfel, în primele luni ale lui 1973 s-a hotărît desfășurarea unei importante consfătuiri pe tema „Literatura română în contextul ei internaționl", la care și-au anunțat participarea René Wellek, Ulrich Weisstein, Frank Warnke și alți teoreticieni de seamă ai comparatisticii americane și române. Redactarea celui de al patrulea volum din *Tratatul de istorie a culturii universale*, a cărui temă este „Relațiile artă-literatură în cultura modernă", de către directorul bibliotecii, Dan Grigorescu, vicepreședinte al Asociației americane de istoria culturii, elaborarea unui program comun de lucru cu cîteva importante muzee, pentru organizarea periodică a unor manifestări consacrate artei românești sînt încă o seamă de acțiuni pe care le desfășoară cu succes specialiștii bibliotecii române din S.U.A. pentru răspîndirea unor informații cît mai detailate și exacte asupra frumoaselor cuceriri din istoria culturii noastre românești.

Al. R.

DIN ACTIVITATEA SOCIETĂȚII DE ȘTIINȚE FILOLOGICE (1971—1972)

Comunicări științifice de literatură universală susținute în ședințele filialelor

FILIALA ALEXANDRIA

Aspecte ale originalității în opera lui Hesiod — prof. D. Burtea (1971)
Pușkin-romancier — prof. V. Holdean (1972)
Pușkin-etern contemporan — prof. S. Ceampuru (1972)

FILIALA ARAD

Adunare festivă închinată comemorării a 150 de ani de la moartea lui Dostoiewski — (1971)

FILIALA BACĂU

Trăsăturile specifice ale nuvelisticii lui Paustovski — prof. Cantemir Natalia (1972)

FILIALA BAIA MARE

Poetul Ovidiu și contemporaneitatea — Kalman Marta (1972)

SUBFILIALA SIGHET

Noutăți privind literatura germană — Maria Miron (1972)
Tropii lui Virgiliu și Dante — Vasile Lațiș (1972)

FILIALA BRĂILA

Victor Hugo — expresie difinitorie a romantismului francez — prof. E. Bobeică (1971)
Heinrich von Kleist — caracteristici generale — prof. Iohanna Filip (1971)

FILIALA BRAȘOV

Montaigne, pedagog și filozof — prof. C. Moarcăș (1971)

FILIALA BUCUREȘTI

Gustave Flaubert-precursorul — (simpozion) — dr. N. Balotă, lect. univ. M. Călinescu, lect. univ. Irina Mavrodin, conf. univ. I. Angela (1971)
Aspecte ale literaturii americane între cele două războaie mondiale — lect. univ. Virgil Ștefănescu Drăgănești (1971)
Piesele lui Anton Pavlovici Cehov pe scenele americane între anii 1960—1970 — conf. univ. Tatiana Malița (1971)
Novalis și romantismul european — (simpozion) — conf. univ. S. Răducanu și prof. univ. M. Isbășescu (1972)

FILIALA CĂLĂRAȘI

150 de ani de la nașterea lui F. M. Dostoievski (1971)
150 de ani de la nașterea lui N. A. Nekrasov (1971)

FILIALA CLUJ

Ibrăileanu și Turgheniev — asist. Mircea Muthu (1971)
Aspecte moderne ale teatrului lui Molière — asist. Marta Robert (1972)

FILIALA CONSTANȚA

O modalitate compozițională : Andromaca de Racine — lect. A. Matache (1972)
Evocarea poetului Janka Kupala la a 90-a aniversare — prof. Robu Nadejda (1972)
Direcții în estetica și critica mondială — prof. Crețu Mihalache (1972)

FILIALA CRAIOVA

100 de ani de la nașterea lui Paul Valéry — prof. univ. dr. doc. C. D. Papastate (1971)
Personalitatea lui Samuel Taylor Coleridge — asist Jeaneta Săreanu (1972)
150 de ani de la nașterea lui F. M. Dostoievski — asist. C. Cristea (1971)
650 de ani de la moartea lui Dante — conf. univ. dr. I. Pătrașcu și prof. G. Firănescu (1971)
Direcții în estetica și critica mondială — prof. Crețu Mihalache (1972)

FILIALA IAȘI

Simpozion G. Hauptman (1971)
Simpozion H. Mann — conf. univ. dr. St. Cuciureanu, asist. Gertrude Sauer, prof. univ. dr. H. Peretz (1971)
Grillparzer — prof. univ. dr. H. Peretz, lect. H. Fassel, lect. H. Paulini, lect. S. Habicher (1972)
Alfred de Vigny — lect. Anca Măgureanu, asist. S. Stavrescu și asist. Petruța Spînu (1972)

200 de ani de la moartea lui Novalis — prof. univ. dr. H. Peretz, lect. M. Juncă, lect. H. Paulini (1972)
Benvenuto Cellini — prof. St. Cuciureanu (1972)
André Malraux și implicațiile unei opțiuni sociale — asist. C. Pavel (1972)
Arta epică în proza lui Th. Mann — prof. univ dr. H. Peretz (1972)
H. Heine și St. O. Iosif — lect. G. Sauer (1972)
100 de ani de la nașterea lui Paul Valéry — lect. S. Buțureanu (1972)
Byron în România — asist. B. Popescu (1972)
Noi forme în teatrul universal — lect. M. Lozbă (1972)

FILIALA LUGOJ

Th. Gautier — Harhoi Maria, prof. Miron Marian (1972)

FILIALA ORADEA

Apariția și rolul elementelor de creație populară în nuvelistica lui Miksáth Kálmán — prof. Kovacs Elisabeta (1972)
Critica societății feudale în romanul „Notarul satului" de Ötvös Ioszef — prof. Nagy Ștefan (1972)

FILIALA PIATRA NEAMȚ

Alexandru Dumas père în traducerile românești (1971)

FILIALA PLOIEȘTI

Primul Congres de studii ovidiene de la Constanța — manifestare de prestigiu mondial — prof. R. I. Pupu (1972)
Teatrul contemporan englez — asist. univ. Cristian Faina (1972)

FILIALA SATU MARE

Sesiune de comunicări științifice consacrate scriitorului Miksáth Kálmán cu ocazia împlinirii a 125 de ani de la naștere (1972)

FILIALA SFÎNTU GHEORGHE

Contribuții la exegeza unui roman de Miksáth Kálmán privind orașul Sf. Gheorghe — prof. Salamon Al. (1972)

FILIALA SLOBOZIA

Timpul în viziunea lui Proust și Goethe — prof. A. Ghilea (1971)

FILIALA TÎRGOVIȘTE

Arta miniaturii în opera lui Jules Renard — N. Chițescu (1972)
Critica românească despre Proust — V. Pestrițu (1972)

FILIALA TG. MUREȘ

Valențe ale literaturii universale — conf. univ. Oláh Tibor (1972)

FILIALA ZALĂU

Miksáth Kálmán — Papp Bella, T. Geza, Molnar, Beniamin, Kui Ioan (1972)

FILIALA MEHEDINȚI

Ideea muncii în operele „Robinson Crusoe" și „Faust" — prof. Em. Parpala (1972)

FILIALA ARGEȘ

Expresionismul literar și artistic — lect. univ. Diaconescu Mihail (1972)
Suprarealismul literar și artistic — lect. univ. Diaconescu Mihail (1972)
N. I. Apostolescu — pionier al literaturii compartiste în România— prof. Dinu M. Ion (1972)
Semnificația estetică în „Fleurs du mal" și „Flori de mucigai" — M. Forai (1972)

SUBFILIALA OLT

Expresionismul în literatura română — prof. Mitrică Ion (1972)

ÎN ATENȚIA CITITORILOR ȘI COLABORATORILOR

Culegerea STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ se adresează profesorilor de limba și literatura română, profesorilor de limbi moderne, cercetătorilor din domeniul literaturii universale și comparate, studenților în filologie, precum și elevilor care urmează secțiile umaniste ale liceelor de cultură generală.

Materialele incluse în culegere au în vedere programele analitice ale învățămîntului filologic din țara noastră. Colectivul de redacție solicită articole de cel mult 15 pagini, dactilografiate în 3 exemplare. Articolele se trimit pe adresa: Societatea de științe filologice, B-dul Republicii, nr. 55, sectorul III, București.

Difuzarea volumelor care vor fi editate de S.S.F., în anul 1974, se face prin chioșcuri și librării sau pe baza unei comenzi adresate Societății după modelul următor:

FIȘE DE COMANDĂ

Subsemnatul ______________________ din ______________

____

am depus, prin mandat poștal nr. __________, în contul dv. nr. 396.09.5 la C.E.C. București, filiala Sector VI, suma de lei 14, pentru *Studii de literatură universală*, vol. XVIII, care va fi trimis pe adresa ______________________________

(Se completează cu majuscule adresa exactă. Orice schimbare de adresă se comunică Societății în scris).

Data ______________ SEMNĂTURA,

Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918“ — București